﴿ بسم الله الرّحمن الرّحيم ﴾

جامعـــة اليرموك
كليّـــة الآداب
قسم اللُّغــة العربيّـــة وآدابها

أطروحة دكتوراة بعنوان:

سِيميَاءُ الجَسَد في شِعْر الأَعْشَى الكَبِير

Body Semiotics in the Poetry of Al- a'sha Al-Kabeer

ريحان إســماعيل أحــمد المساعيــد
٢٠٠٩٢٠٠٠٥٨

التخصص: الأدب والنقد

إشراف:

الأستاذ الدكتور موســى سامح ربابعــة

أطروحة دكتوراة بعنوان:

سِيميَاءُ الجَسَد في شِعْرِ الأَعْشَى الكَبِير

Body Semiotics in the Poetry of Al- a'sha Al-Kabeer

ريحان إسماعيل أحمد المساعيد

ماجستير اللغة العربية وآدابها في جامعة آل البيت ٢٠٠٩/٢٠١٠م

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة دكتوراة الفلسفة

تخصص الأدب والنقد في جامعة اليرموك

وافق عليها أعضاء لجنة المناقشة

* الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة.......................مشرفاً ورئيساً

أستاذ الأدب الجاهليّ والنقد الأدبيّ الحديث بجامعة اليرموك

* الأستاذ الدكتور عبدالقادر أحمد الرباعي ....عضواً

أستاذ الأدب القديم والنقد الأدبيّ الحديث بجامعة العلوم الإسلامية العالمية

* الأستاذ الدكتور قاسم محمد المومني ....عضواً

أستاذ النقد الأدبيّ الحديث بجامعة اليرموك

* الأستاذ الدكتور محمود محمد درابسة ....عضواً

أستاذ النقد الأدبيّ الحديث بجامعة اليرموك

* الأستاذة الدكتورة مي أحمد يوسف ....عضواً

أستاذ الأدب العباسيّ بجامعة اليرموك

نُوقشت بتاريخ: ٢٥ / ٦ / ٢٠١٣م. وكانت النتيجة (ناجح)

الإهداء

إلى.... دارسي العربية المخلصين لها

المنافحين عن آدابها...

أربابها وسدنتها...

العابرين بها إلى ملكوت العزة والإباء...

والجلال والبهاء...

أهلها وأبنائها السائرين في متاهاتها...

وقد طبعت على جباههم... من نحن؟!

وإلى أين نحن ماضون؟!

من يحملون أمانة الكلمة قبل أن تضيع...

أحبائي المقربين... أصحاب اليمين...

الذين يسطرون بأيديهم هامات عالية وأخلاقا نامية

وعزائم لا تلين...

رغم أنوف لا ترضى... ولن ترضى

الرجال سليلي الرجال، لا بعضد هادر خاتر

ولكن بفكر ناضر ناظر.

الشكر والتقدير

لم أَجدْهُ إلا أَباً وأَخاً وأُستاذاً فاضلاً، أَجزلَ من فيض التوجيهِ وكـريمِ الرعايةِ، وبالحرص على أنْ تكون هذه الدراسةُ من أفضل ما يقدمُ فـي قسم اللّغة العربية بجامعة اليرموك... مُعلمي الفاضل المشرف على هذه الدراسة **الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة**، لكم مِنّي عظيمُ الامتنـانِ والحبِ والتقديرِ، بأخلاقكم الساميةِ المتسامحةِ اللينةِ الجانبِ، وبتـوجيهكم المنهجي لهذه الدراسة، وبحصركم لها في سيمياء الجسد خاصـة، وقـد كانت بحسب رؤية الباحث المبتدئ أشتاتاً وأخلاطاً سيميائيةً جامعةً غيـر مانعةٍ، فلكم مني أنا كاتبِ هذه السطور الشكرُ الدائمُ الموفورُ...

وأتقدمُ بالشّكرِ والمحبةِ لأساتذتي الأفاضلِ أعضاء لجنـة المناقـشة: الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي، والأستاذ الدكتور قاسم المـومني، والأستاذ الدكتور محمود درابسة، والأستاذة الدكتورة مي يوسـف. وقـد شَرُفت بالتتلمذ على أيديكم المعطاءةِ، فأرجو أن تحظى هـذه الدراسـة بإعجابكم، وأنا على يقين بأنها نالت الحظوة والعناية مِنكُم بالتنبيه على ما جاء فيها من تقصير الباحث، وقد ازدادت بما أبديتموه أثناء المناقشة قيمةً وثراءً وانضباطا...

وأخصُّ بالشُّكر أستاذنا الفاضلَ الدكتور عبد القادر الرباعي الذي لولاه لما التقيتُ بأستاذي المُشرف على هذه الدّراسة، وقد سهّل سُبُل الاتّـصال وتابعَ ذلك بالكلامِ الطَّيِّبِ بما عَهِدناهُ منه...، فالفَضْلُ في أوَّلِه وآخِرِهِ لكُم.

وأشكر كلَّ من قدَّمَ، وأبدى، وناقشَ، وناصحَ، من زملاء وأصدقاء أحباء

المحتوى

الموضوع رقم الصفحة

المُلخَّص

المساعيد، (ريحان إسماعيل): **سِيمياءُ الجَسَدِ في شِعْرِ الأَعْشَى الكَبيرِ**، أطروحة دكتوراة ـ جامعة اليرموك، ٢٠١٣م، إشراف أ.د موسى سامح ربابعة.

قصَدَتْ هذهِ الدِّراسةُ إلى بَحْثِ العلاماتِ السِّيميائيةِ الجَسَديَّةِ للمرأةِ والرَّجُلِ في شِعرِ الأعشَى الكبيرِ؛ إذْ يُعدّ شعرُهُ مادةً ثرَّةً تفيضُ بعلاماتِ الجَسَدِ الإنْسَانيِّ. وتَبْحَثُ الدِّراسةُ في المُمَثِّلاتِ الثقافيَّةِ المُلازمَةِ للجسدِ كَاللّبَاسِ والحَلْيِ والطّقوسِ...إلخ، ذلك كلّهُ في نطاقِ سَيْرُوْرَةٍ تَدْليليَّةٍ تَنْطَلِقُ من المُمَثِّلِ السِّيْمِيَائيِّ نَحْوَ المَوضوعِ الظَّاهِرِ والمُضْمَرِ دَاخلَ الأنْسَاقِ الجَمَاليَّةِ والثقافيَّةِ، بفعْلِ المُؤوِّلِ الدِّيْنَاميِّ، سَعْياً إلى حَصْرِ أهَمِّ الدِّلالاتِ الكَامِنَةِ ضِمْنَ الشِّفْرةِ النَّصيَّةِ.

وقَدْ تَمَّ تَعْميقُ المُستَوى الدِّلاليِّ لعلاماتِ الجَسَدِ ومُمَثلاتِه وتَنْظيمُهَا وَفْقَ فَرَضيَّةٍ استِكْشَافيَّةٍ أوّليَّةٍ للْمَعنَى، تَرْصُدُ بوَسَاطَتِهَا الحُقولُ الدِّلاليةُ والانزِياحاتُ الأسْلُوبيَّةُ ومَا تُفْضِيانِ إلَيْه مِنْ دلالَةٍ، وذلكَ بالارتكازِ على المَوْضُوْعِ بعلاقاتِهِ الفَرعيَّةِ الثلاث: الأيْقُونَةِ والقَرِيْنَةِ والرَّمْزِ، بالنَّظَرِ إلى هذهِ العلاقاتِ بوصفِها عَلامَاتٍ لِسَانيَّةً متراكبةً داخلَ النَّصِّ وسياقِهِ حيناً، وغيرَ لسانيةٍ ممتدةٍ إلى خارجِ النَّصِّ حيناً آخَرَ. ولَزِمَ هذا الأمْرُ أنْ تَعرِضَ الدِّراسةُ في مِهَادٍ نَظَريٍّ لبعضِ المفاهيمِ السِّيميائيةِ التي تَمَسُّ الحَاجَةُ إليها؛ لتُكوِّنَ تَصَوُّراً مُشْتركاً بَيْنَ الباحِثِ والقُرَّاءِ.

ومِمَّا انْتَهَتْ إليهِ هذهِ الدِّراسةُ هو أنَّ شعرَ الأعْشَى الكَبيرِ يَنْمَازُ بعلاماتٍ جَسَديةٍ مُتَفَرِّدةٍ ومُتَبَاينةٍ في دِلالاتِها وتَنظيمِ شِفْرَاتِها ضِمْنَ ثَقافةِ النَّصِّ الشِّعْريِّ للعَصْرِ الجَاهليِّ، وكَشفَتْ عن سَيْرُوْرَةِ التَّدليلِ للعَلاماتِ الجَسَديَّةِ ابْتداءً مِنَ المَعْنَى الظَّاهرِ وانتِهَاءً إلى مَعْنَى المَعْنَى المُضْمَرِ، وأظْهَرَتْ الدِّرَاسةُ ـ أيضاً ـ الواقِعَ الجَمَاليَّ للعلاماتِ النَّصيَّةِ، وفَتَحتْ بابَ التَّأويلِ وتَعَدُّدِ القِراءَةِ حاضِراً ومُستَقبَلاً؛ بحَيْثُ لا يُنْظَرُ إلى العلامةِ الجسديةِ لذاتِها، بَلْ لمَا تُحيلُ إليهِ من مَعَانٍ تَقْتَرِنُ بِقِيَمٍ دَالَّةٍ عَلى ذِهنيَّةِ الإنْسَانِ العَرَبِيِّ في العَصْرِ الجَاهليِّ، بعَاداتِهِ وأفْكَارِهِ ومُعْتقداتِهِ وحَياتِهِ الرُّوْحيَّةِ والمَاديَّةِ...

الكلمات المفتاحيَّة: سِيميائيَّة، الجَسَد، الأعْشَى، المَرأة، الرَّجُل، الثقافيَّة، نَقْد، الشِّعر الجاهليّ.

المقدمة:

حمداً للهِ الخالق العظيم، نُور السَّموات والأرض الواسع العليم، وصــلاةً وســلاماً علــى رسولهِ وأشرفِ خَلْقهِ سيدِنا مُحمَّدٍ الصادق الأمين، وعلى آلهِ وصحبهِ ومَنْ اتَّبعهُ أجمعين.

حَظِيَ شِعْرُ الأعْشَى الكبير (ميمون بن قيس٧٣ ق هـ ـ ٧هـ) بالاهتمـام مـن النقـاد والدارسين في العصر الحديث، سواءً في الأبحاث الأكاديمية المتخصصة أم فـي المناقـشات الدائرة في حلقات الدراسة الجامعية، وذلك لكثافة شعره الدلالية واختزاله للعديد من المضامين الثقافية والإنسانية والفكرية...إلخ في المجتمع العربي ما قبل الإسلام، وهذا ما سوغ لي اختيار نصوصه الشعرية ميداناً للدراسة السيميائية باستنطاقها، وإظهار مكامنها الجماليـة والثقافيـة: الاجتماعية / النفسية / الدينية / التاريخية / الاقتصادية / الحضارية...وغيرها، لبحث مظاهر العلامة الجسدية، ومحاولة لاستنتاج الدلالات والإيحاءات القـارَّة فـي تـضاعيف العلامـة السيميائية للجسد وممثلاته في نطاق النص الشعري عند الأعشى، وتأويل هذه العلامات فـي مستوياتها الدلالية والمنطقية، وفق رؤية سيميائية تداولية للعلامة، بما تحمله من أنساق ثقافية مضمرة ومشفرة في سنن القصيدة وتنظيمها وفي مستوياتها الموضوعية وتجلياتها التفسيرية.

وقد أثار ديوان الأعشى الكبير – في نفس الباحث – مجموعة من الأسئلة وهي:

١) هل ينماز شِعر الأعشى الكبير بعلامات سيميائية أيقونية وقرينية ورمزية ـ مرتبطـة بالجسد ـ تميزه عمن سواه من شعراء العصر الجاهلي؟

٢) وهل تصلح المقاربة السيميائية لشعر الأعشى الكبير في كشف العالم الجمالي لعلامـات الجسد وممثلاته الثقافية؟

٣) هل ستحقق هذه الدراسة الكشف عن السيرورة التدليلية المتبعة في بناء العلامة الجسدية الشعرية بسياقاتها الجمالية والثقافية/الاجتماعية/النفسية...؟

٤) وهل سيساهم النظر المستمر ـ انطلاقا من المُمَثِّل إلى الموضوع عبر المُؤَوِّل ـ بسبر عميق لمضمون العلامة المضمر وتداعياته في فهم شعر الأعشى الكبير وتذوقه، وكشف

خصوصيته، وبيان تعالق علاماته السيميائية المتنوعة؟ لمحاولة تأويلها في الأداء النصي وسياقاته.

٥) هل ثمة أثر للعلامات السيميائية الجسدية وأنظمة التشفير الرمزية وسننها الثقافي في التواصل مع المتلقي؟ وكيف نفهم النص الأدبي ونفسره ونفك شفراته بناء على ذلك؟

٦) وهل نجح الشاعر في استثمار العلامات السيميائية ببعديها الرأسي والأفقي في تنظيم النص وبناء معانيه ومفصلتها؟ وإلى أي مدى تؤثر النظرة السيميائية بفلسفتها وبجوانبها الرمزية والأيقونية والقرينية ـ المتعلقة ببعد الموضوع العلاماتي ـ في تعميق لغة الشاعر ورؤيته، وفي صوره، وفي شعرية نصه، وفي الاستراتيجيات التنظيمية لقصيدته، ومن ثم في تقبل المتلقي للنص والتفاعل معه؟.

وقد فرضت طبيعة المظاهر الجسدية والأسئلة التي ولدتها هذه المظاهر تقسيم الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول ونموذج تطبيقي وخاتمة.

يطمح التمهيد إلى الوقوف على النظرية السيميائية من خلال مناقشة أبرز مفاهيمها المتعلقة بمقاربات هذه الدراسة، مبتدئا بمفهوم العلامة، يلي ذلك توضيح السيرورة التدليلية في اشتغال العلامة وتفاعل عناصرها الأصلية والفرعية من ممثل وموضوع ومؤول، ومن ثم تخصيص النظر وتعميقه ببحث سيرورة التدليل المتعلقة بالموضوع وعلاقاته الأيقونية والقرينية والرمزية، يتبع ذلك تعميق آخر للعلامة الرمزية بالتعريج على مفهوم الشفرة وانتظامها الرمزي في ثقافة النص المجتمعية وأعرافه وقوانينه، بالإضافة إلى توضيح مفهوم مربع غريماس بعلاقاته وفاعليتها التنظيمية والمنطقية بوصفه آلية من آليات التأويل السيميائي، وينتهي التمهيد ببيان أهمية الدراسة السيميائية للأنساق الثقافية عموما، وللنص الأدبي والقارئ على الخصوص، وهذا التمهيد النظري أمر لا بدَّ منه في هذه الدراسة، وذلك لجلاء معاني مصطلحاتها، وليكون وسيلة لتصور مشترك بين الباحث والقراء.

وينظر الفصلان الأول والثاني المعنونان بـ (سيمياء جسد المرأة) و(سيمياء جسد الرجل) إلى التجسدات المتعلقة بالإنسان؛ (المرأة والرجل) بوصفها علامات أيقونية وقرينية ورمزية

تدل على معان مضمرة داخل شفرة النص الشعري عند الأعشى الكبير، وبتفرده بعلامات جمالية خاصة تميزه من غيره.

ولذا عمدت الدراسة في الفصل الأول إلى رصد أهم علامات جسد المرأة، ابتداء من الرأس بعلاماته الفرعية كالعين والشعر والوجه، وانتقلت إلى علامات الجسد المعنونة تحت الجذع والأطراف، كاليد والنحر، يتبع ذلك سيمياء الحركة الجسدية، كطريقة المشي والركض، ويليها سيمياء اللون والرائحة، انتهاء بسيمياء الصفات الكلية للجسد، من مثل رُعْبُوبَة وهَرْكُولة... وغيرها.

يبدأ الفصل الثاني بدراسة سيمياء الجسد عند الرجل الذات، كالعين والقلب، يلي ذلك سيمياء جسد الرجل الممدوح، كالوجه واليد، فسيمياء جسد الرجل المهجو، من مثل الهيئة والرأس، وينتهي الفصل الثاني بسيمياء أجساد الرجال الندماء والفرسان، كاللون والحركة، وقد حوى هذا الفصل على علامات غنية وموحية من جسد الرجل، ربما تفوق في دلالاتها ما اهتم به جل الباحثين من سيمياء جسد المرأة، وقد استقرأت الدراسة العلامات الجسدية في ديوان الأعشى استقراءً كلياً، رغْمَ حَجْمِ الديوان الضَّخم نسبة إلى دواوين الشِّعر الجاهليِّ والمُخضرم، وقامت بتحديدها في مباحث متقاربة، وتصنيفها ومن ثم وصفها، وبيان فاعليتها الإشارية والجمالية والفلسفية والاجتماعية والتاريخية والنفسية في النص، بالإضافة إلى بيان ما ينتج عن الجسد من أهواء ومشاعر، ومن ضعف وقوة وحياة وموت...وغيرها.

خُتم كل مبحث أو محور علاماتي في الفصلين الأولين بحقوله الدلالية أو بانزياحاته الأسلوبية، وما دلت عليه العلامة الجسدية في سياقيها النصي والمعجمي من معان مكثفة وموحية، وفق سيرورة التدليل (السيميوز)، ومعنى المعنى بفرضياته المدارية الاستكشافية، وعمدت الدراسة في الفصل الثاني خاصة إلى استثمار مربع غريماس السيميائي؛ رغبة في تعميق الدلالات وتنظيم مستوى المعاني المضمرة، في صورة منطقية إلى حد ما.

يعالج الفصل الثالث (سيمياء الثقافة) في ديوان الأعشى، مرتكزا على أبرز الممثلات الثقافية الملازمة لجسد الإنسان، في حِله وتَرحاله وفي جده وهزله، بوصف هذه الممثلات علامات تتمفصل القصيدة عليها، وتتشكل حضارة النص من خلالها، كسيميائية اللباس والحلي

والطقوس... وغيرها. إذ مثلت لوازمُ الجسد بوصفها علامات سيميائية فضاء متعدد المضامين والإشارات الثقافية، بحيث أصبح لباس المرأة والرجل على السواء أيقونة سيميائية دالـــة، أو رمزا مجتمعيا عرفيا، أو قرينة لمكان أو زمان أو طبقة أو عرق...، ولا تقــل الحلــي مـــن حجارة كريمة ومعادن نفسية في تمثيلها للجسد عن غيرها من العلامات السيميائية، من حيث الغنى والتعدد والإيحاء، أما السلاح كالسيف والرمح فيتماهى مع جسد الرجال ويتعالق معهم، مشكلا أيقونة تحيل إلى رمزية الجسد في فضاء الثقافة والتاريخ والمجتمع، وتتــشارك الآلات الموسيقية كالصنج والون والبربط مع الجسد الإنساني وتعبر عن مشاعره الكامنـــة المخفيـــة وبأهاته ويأسه، وتتبادل مع الرجال والنساء نشوة الطرب معبرة عن ثقافة المجتمع العربي قبل الإسلام، ويبدو الأثاث كالوسائد والبسط علامة ثقافية استثمرها الأعشى متضافرة مع الجـــسد للتعبير عن معان مضمرة دالة على فضاءات القوة والبأس عند الرجال، وإيحـــاءات الرفـــاه واليسار عند النساء، أما الخمرة فتمثل علامة سيميائية بتأثيرها الفاعل في الجسد ونقله إلـــى عالم الغياب، متجاوزا عالم الحضور الواقعي المعيش، أو بتحولها إلى رمز سيميائي دال على حياة أخرى مفارقة، أو مرتبطة بالتضحية بوصفها رمزا مقدسا، وهذا ما يحيل إلى المبحـــث الأخير في هذا الفصل بدراسة الطقوس الجسدية التي تمثل حركية الجسد في اتصاله بخالقـــة ضمن الشعائر الدينية، كالطواف وتقديم القرابين ودق النـــواقيس، أو بتقـــديم شـــعائر القيـــام الروحي والجسدي في معابد الخمرة وما يلازمها، وغيرها من العلامات الثقافية التي جـــاءت في بابها من هذه الدراسة.

وكما في الفصلين الأول والثاني، فقد أتبعت شواهد العلامات الثقافية في كل محور بحقوله الدلالية التي تمثل كلمات مفاتيح لبنية العلامة الجسدية، أو بإتباع المحور بانزياحاته الأسلوبية وما نتج عنها من دلالات كامنة في مستوى معنى المعنى المضمر داخل الأنساق الدلالية لهذه العلامات، بوصفها فرضية استكشافية أولية تحتاج إلى تعميق أكبر في مرحلة لاحقة تُـــستثمر فيها نتائج هذه الدراسة في نطاق النص الكلي وأبعاده السيميائية المتعالقة بعضها مع بعـــض، وفق آليات النقد السيميائي.

انتهت الدراسة ببحثها أبعاد الدلالات السيميائية في نص مكتمل منتقى للأعشى ظهر فيـــه الجسد الإنساني وممثلاته جليا، يبرز في هذا النموذج التطبيقي بوصفه مثالا تتعمق فيه سيرورة المعاني وتمفصلاتها وشبكة علاقاتها، ابتداء من مقاطع النص ومرورا بمناطق التـــدليل فيـــه

متمثلة بالبعد الموضوعي للعلامات وكشف بعض الفراغات فيما بين المقاطع النصية ودلالاتها وصولا إلى جولة استكشافية مرتبطة بالمدارات الدلالية بوصفها فرضيات استكشافية للمعاني الكامنة بالتضافر مع التأويل العلاماتي لمسارات الدلالة وأسئلتها وفرضياتها...

ومن ثم تأتي الخاتمة متضمنة لأبرز نتائج الدراسة، ومستوعبة ما يصل إليه الباحث من توصيات وملاحظات.

ومما سبق يظهر أن هذه الدراسة تستمد أهميتها مما يأتي:

أولا: أنَّ شعر الأعشى الكبير غزير الكم، كثيف البنية، وبهذا فهو يحمل أنساقا علامية جمة، اختار فيها الشاعر ألفاظه وعباراته ونسج قصيدته، وقد حاولت الدراسة الكشف عن أبعاد العلامات الجسدية بوصفها أنساقا سيميائية ثقافية دالة على طبيعة المجتمع العربي قبل الإسلام، في سيكيولوجيته وميثولوجيته وإديولوجيته...، بما يميز شعر الأعشى عن غير شاعر جاهلي في نمط القصيدة ومعجمها السيميائي الجسدي، وبما تحمل علاماته من دلالات متنوعة.

ثانيا: أن شعر الأعشى الكبير لم يدرس وفق المنهج السيميائي، وبذلك تمثل هذه الدراسة محاولة جديدة في استنطاق النتاج الأدبي لشعر الأعشى الكبير من جوانب عدة، إذ يمثل شعره ميدانا خصبا للمقاربات السيميائية، وخاصة في باب الجسد الإنساني وممثلاته الثقافية، وهذا ما يفتح الطريق واسعة للإتيان بتفسيرات جديدة لم تُسبق إليها هذه المقاربات.

ثالثا: أن شعر الأعشى الكبير غني بمظاهره السيميائية التي تعتمد في بنائها على نصوص محكمة النسج والتكثيف والاختزال.

رابعا: أن دراستنا للشعر القديم وفق المنهج السيميائي ومفاهيمه الغنية ينحو بنا نحو الاقتراب من العلمية في دراسة الأدب، ويبعدنا عن الأحكام الذاتية الانطباعية التي تسم الشعر بدلالات وصفية مباشرة.

خامسا: أن أغلب دارسي شعر الأعشى الكبير قد بحثوا في شعره عن خصائص ومضامين تدل في مستواها الوصفي المباشر على مجون الشاعر وعبثيته، وبهذا فقد نظروا إلى الشعر

عامة والجسد في شعر الأعشى خاصة نظرة واقعية سطحية لم يتجاوزوها إلى الدلالات العميقة المضمرة في بنية العلامة النصية، وهذا ما ستحاول هذه الدراسة إثباته.

سادسا: أن الأعشى شاعر متعدد التجارب ويحمل ثقافة حضارية واجتماعية وفكرية وإنسانية وعاطفية متنوعة، بما أدى إلى إغناء هذه المقاربات.

وتستمد هذه الدراسة أهمية إضافية ناتجة من كونها الأولى في طريقة تناولها لشعر الأعشى وقد أخذت على عاتقها ربط المستوى اللغوي العلامي للنص الأدبي بالجانب الجمالي وتأويلاته المتعددة. ومن ثم فلم أجد أي دراسة سيميائية لشعر الأعشى عامة وللجسد وممثلاته خاصة، فجل الدراسات التي دارت حول شعره انطلقت من الدرس النقدي والبلاغي القديم بمصطلحاتهما وطريقة التناول، وبهذا كانت الرؤية أقرب إلى السطحية والوصفية في الأغلب، مع عدم إنكاري لبعض التفسيرات الجمالية وجدّتها وحيويتها. وهذه أبرز الدراسات التي توصلت إليها:

١) التونجي، (محمد): الأعشى شاعر المجون والخمرة، الشركة المتحدة للتوزيع، حلب- سوريا، ١٩٧٨م.

٢) الصائغ، (عبد الإله): الصورة الفنية معيارا نقديا، منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد ـ العراق، ١٩٨٧م.

٣) عجلان، (عباس بيومي): عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م.

٤) العمري، (زينب عبد العزيز): السمات الحضارية في شعر الأعشي، دراسة لغوية وحضارية، دار الملك عبد العزيز، الرياض ـ السعودية، ١٩٨٣.

٥) الفريح، (سهام عبد الوهاب): الأعشي ومعجمه اللغوي، جامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠١م.

٦) الغيث، (نسيمة راشد): تجاوز ضفاف المألوف، دراسة في شعر الأعشي الكبير، مجلس النشر العلمي، الكويت، ٢٠٠٥م.

٧) مدخلي، (زهير عبدالله): فن المديح عند الأعشي، دراسة فنية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ـ الأردن، ٢٠٠٩م.

٨) بني عيسى، (عائشة محمد): تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠٩م.

أما فيما يتعلق بالدراسات الموازية، فقد وجدت منها ما يختص بالجسد وفلسفته، وما ينطلق إلى فضاءات الجسد وصوره في النص الديني، أو يتناول العلامات الجسدية بمنحى لغوي بحت، وقليلة هي الدراسات التي تربط الجسد الإنساني وممثلاته الثقافية بالشعر وأدبيته، بما يحويه من علامات سيميائية دالة داخل السياق النصي، وهذه أبرز الدراسات التي أفدت منها:

١. بروتون، (دافيد لو): انتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت – لبنان، ١٩٩٣م.
٢. بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ٢٠١٢م.
٣. ابن حتيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع، دراسة انتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، ط١، الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٨م.
٤. الزاهي، (فريد):
   - الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ١٩٩٩م.
   - الزاهي، (فريد): النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، ٢٠٠٣م.
٥. زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر، ط١، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ١٩٩١م.
٦. عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٧م.
٧. عناقرة، (أسماء): شعر عمر بن أبي ربيعة، دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ٢٠٠٦م.

٨. الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة ٢، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٠م.

٩. مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، ترجمة نبيل أبو صعب، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت – لبنان، ٢٠١١م.

١٠. هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات، نسخة كتاب إلكترونية، كتب عربية – www.kotobarabia.com.

والدراسات السابقة والموازية جميعها قيمة في موضوعها، وطريقة طرحها، وبالنتائج التي تمخضت عنها، وقد أفادت دراستي هذه من تلك الدراسات، أكان ذلك في النظرية الرؤيوية للعلامات الجسدية أم في التطبيق.

وقد انطلقت هذه الدراسة من مجموعة فرضيات مبدئية، حاولت التحقق من صحتها وأهمها ما يأتي:

الفرضية الأولى: أن شعر الأعشى الكبير يتشكل في مجمله من علامات سيميائية جسدية متفردة انماز بها من غيره، هذا بالإضافة إلى تعدد المظاهر الممثلة للجسد في شعره وتباين دلالاتها واستراتيجيات تشفيرها ضمن ثقافة العصر الجاهلي.

الفرضية الثانية: أن توافر مظاهر العلامة السيميائية بكافة مستويات الدراسة وغناها في شعر الأعشى الكبير، وبإحكامه للأيقونة التصويرية، وشموله لأغلب الإشارات اللسانية وغير اللسانية في العصر الجاهلي، وبإخراجه للمعنى إلى آفاق الخيال والإبداع، ذلك كله يساعد على الكشف عن جوانب من شعرية الأعشى الكبير ظلت في طي النسيان.

الفرضية الثالثة: أن النص الأدبي مادته الأساسية اللغة وعليها يدور تشكل رؤى العلامة السيميائية، معجميا ودلاليا وتداوليا ضمن سيرورة التدليل لمظاهر العلامة الجسدية المتنوعة في شعر الأعشى الكبير.

الفرضية الرابعة: أن المظاهر السيميائية في شعر الأعشى الكبير تتضافر جميعا في إبراز الدلالة، وتحقق للمدار الدلالي بوصفه فرضية استكشافية مناطقَ تدليلٍ على المعنى الكامن، وتفتح باب التأويل وتعدد القراءة، وهي مظاهر لها الأثر العميق في التواصل مع المتلقي وتعزيز سبل الفهم عنده.

الفرضية الخامسة: أن لبَّ الشعر وبؤرته يتمثلان بعلامات لسانية وغير لسانية، ويتشكل هذا التمثل العلامي في فضاء القصيدة الداخلي والخارجي، وفيما تحويه من عناصر وسمات أسلوبية تضمن لها عامل الوحدة والترابط، لتغدو القصيدة عند الأعشى الكبير ــ بكافة تجلياتها الشعرية ــ علامة موسعة، وكلاً دالاً.

أما أهم المرتكزات المنهجية التي تقوم عليها هذه الدراسة فهي:

المرتكز الأول: تم اختيار شاعر جاهلي، يستمد الأهمية بوصفه أحد فحول الشعراء المتقدمين الذين ظهر الجسد الإنساني في أشعارهم بشكل جلي، وبذلك يحقق دعما لهذه الدراسة، بكشفها عن علامية الجسد في شعره، المتشكلة في نصوصه، وبيسان جمالياتها وتداعياتها التأويلية، بالوقوف على أهم المظاهر العلامية للجسد على مستوى الدال الممثل، وباستنباطها وتحليلها وتفسيرها على مستوى المدلول المضمر ضمن سيرورة التدليل، في نطاق عملية التواصل داخل الشفرة النصية، وبالكشف عما تحمله هذه المظاهر السيميائية من وظائف مضمنة في مستوى معنى المعنى.

المرتكز الثاني: تنطلق هذه المقاربة من مفاهيم سيميائية غنية وواسعة، كالعلامة والأيقونة والقرينة والرمز والشفرة والممثل والموضوع والمؤول...إلخ، بحيث لا تغفل انتقائية المبدع، وبنية النص وسياقاته، وأثر ذلك في القارئ، وهذا ما يؤدي إلى الكشف عن جماليات المعاني المضمرة في العلامة من شعر الأعشى الكبير وفق الاتجاهات النقدية المختلفة، من نفسية واجتماعية وثقافية وأسلوبية وتلق وتأويل.

فالسيميائية تمثل منهجا علميا مضبوطا إلى حد ما، وقد تماهت مع المعالجات البنيوية والأسلوبية والتلقي وغيرها، ولكنها رغم ذلك غير مقيدة بمنهجية أو نظرية، فقد انفتحت على منطلقات الخطاب النقدي والثقافي والإديولوجي، متحررة من نطاق البنية المغلقة، وبدراستها لنص كلي دالٍّ يقوم بوظائف إبلاغية، وبانجذابها إلى علم اللغة من جهة بوصف اللغة نظاما سيميائيا، وامتدادها إلى علوم التواصل والاجتماع والنفس من جهة أخرى، ليصبح النقد ممارسة فكرية علمية، عبر روافد ألسنية وثقافية متنوعة تتفرع إلى دراسة شاملة ــ من كافة النواحي ــ للعلامة السيميائية بتنوعها، وفهم مضامينها الكامنة ومدلولاتها العميقة المضمرة في اللاشعور.

فالمعنى السيميائي ــ الذي تبحثه هذه الدراسة، ويشكل موضوعها الرئيس ــ عبارة عن التحام تمفصلي في السيرورة التدليلية التي تنطلق من الممثل (العلامة) في بعده النظمي المعجمي، مرورا بالموضوع في بعده الدلالي، وانتهاء بالمؤول في بعده المنطقي الاستدلالي، ليتحقق التأويل النهائي، عبر تضافر الأبعاد جميعها، انطلاقا من فرضية استكشافية أولية، يرصد من خلالها المدار الدلالي لسيمياء الجسد في شعر الأعشى.

إن اهتمام الدراسة الأول هو تمفصل الدلالات وأشكال تداولها، ورصد شكل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها للمعاني وطرق اشتغالها وتفاعلها في النص، فالمعنى السيميائي ــ هنا ــ كيان مبني استنادا إلى أنساق الثقافة في كليتها، بوصفها نسق أنساق العلامات، حيث يصبح داخل الثقافة مدلولُ دالٍّ ما دالاً لمدلولٍ جديد كيفما كانت طبيعة النسق: (كلام / جسد / إيماءات / أنماط اللباس والطقوس...)، فاللغة منظومة سيميائية خالصة، وقد أخذت دراسة العلامات في هذه الدراسة بعين الاعتبار البنى السيميائية التطبيقية سالفة الذكر.

لذا ستعنى هذه الدراسة بتجليات العلامة الجسدية بوجهيها اللساني وغير اللساني، وما تتضمنه هذه التجليات من تأثير في فهم النص الأدبي، وإبراز جمالياته، والانطلاق إلى تأويله، والوصول إلى شعرية القصيدة، وفتح مغاليقها، فالمعنى السيميائي سيرورة ضمنية داخل النص، يعيد القارئ الضمني بناءه وفق فرضياته، والمعنى كذلك واقعة ثقافية تجمع ثقافة النص إلى ثقافة القارئ، والعلامة كيان داخل هذه السيرورة كلها. فظواهر الجسد وممثلاته الثقافية قيد الدراسة في هذه المقاربات تفرض الإفادة من مقولات {السيميائية} ومفاهيمها ومعطياتها...

لقد فرضت طبيعة المظاهر المدروسة وفرضياتها وأسئلتها والمرتكزات التي تقوم عليها؛ بتحديد مظاهر سيمياء الجسد الإنساني وممثلاته الثقافية، ووصفها، ثم محاولة البحث عن أبعادها الجمالية، ودلالاتها المتنوعة، بالانطلاق من العلامة السيميائية، والبحث في آفاقها التأويلية، وفي غير المألوف من رصيد النص وعلاماته.

التَّمْهِيد

أولا: مفهوم العَلامة.

ثانيا: السّيميوز (السَّيْرورة التَّدليْليَّة) لِلمُمَثِّل والمَوضُوع والمُؤَوِّل.

ثالثا: أَبعاد المَوضوع: (الأيقُونة، القَرينة، الرَّمز).

رابعا: الشِّفْرة.

خامسا: مُربَّع غِريمَاس، والتَّشَاكُل والتَّبَايُن.

سادسا: أَهميَّة الدِّراسة السِّيميائيِّة.

أولا: مفهوم العلامة Sign

ما هي العلامة؟ إنَّ أي شيء في الوجود يمكن أن يكون علامة(١). "فالعلامة: هي أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل شيء آخر غيرها، أو تنوب عنه "(٢)، وعلى مستوى النص اللغوي، فإن الدوال اللسانية من كلمات وتراكيب وصور وأساليب...إلخ تشكل كلٌّ منها علامة(٣)، ويأتي دور الناقد في اختياره لإحدى هذه العلامات أو لبعض منها؛ لتكون عنصرا دالا صالحا للتدليل.

ولا تقصد العلامة أو يتم اختيارها لذاتها، بل لما تؤديه من وظيفة وفاعلية داخل السياق النصي(٤)، فالعلامة كيان وحقيقة نصية تتألف من دال لساني سمعي، ومدلول ذهني فكري(٥)، وفاعلية العلامات ليس في مرجعها الواقعي الطبيعي، بل فيما ينتج عن علاقاتها الرأسية (الاستبدالية) والأفقية (التركيبية) (٦) من دلالات قائمة على التوافق أو التعارض... داخل

---

(١) يقول أمبرتو إيكو: ألا يمكن أن يكون الكون كله، وكذا الأشياء التي تؤثثه مجرد علامات. انظر: إيكو، (امبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ط١، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت — لبنان، ٢٠٠٧م، ص٢٠٧.

(٢) تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة شاكر عبدالحميد، إصدار أكاديمية الفنون، دراسات نقدية٣، ٢٠٠٢م، ص١٩٧.

(٣) يقول آرت فان زويست: كل شيء قابل لأن ينظر إليه بوصفه علامة. انظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مجموعة مقالات مترجمة، مركز الإنماء الحضاري، حلب ــ سوريا، ٢٠٠٩م، ص٤٥.

(٤) يقول جان كوكي: إن مادية الدال لا تؤخذ بعين الاعتبار، إن اللون أو الشكل لا يستهدفان لذاتهما ولكن للوظائف التي يقومان بممارستها. انظر: كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر، الجزائر، ٢٠٠٣م، ص٨٦. وانظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، ط١، آفاق للنشر، الكويت، ٢٠١١م، ص١١.

(٥) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس العصرية، القاهرة ــ مصر، ١٩٨٦م، ص٢٠.

(٦) يقول جوزيف كورتيس: كل علامة تنخرط في نظام أكثر أو أقل اتساعا هو في الوقت نفسه من نمط إبدالي؛ (أين تقابل علامة ما علامة أخرى)، وتوزيعي؛ (أين تكون علامة ما متبوعة و/أو مسبوقة بعلامة أخرى أو في علاقة معاصرة معها). انظر: كورتيس، (جوزيف): سيميائية اللغة، ط١ ترجمة جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ــ لبنان، ٢٠١٠م، ص٣٥.

النص[1] وخارجه، فالتنظيم للدوال (مستوى التعبير) طريق إلى المدلولات (مستوى المضمون)[2].

وحياة العلامات داخل المجتمع اللغوي[3] موازٍ لتوليفها داخل الإرسالية اللغوية[4]، بما يحقق فعل التواصل، وتكون طبيعة هذا التواصل وفق نمط العلامة، ومدلولها[5]، ومراتب الدلالة فيها[6]؛ فإذا كانت العلامة وحيدة الدلالة يكون التواصل بين المرسل والمتلقي مباشرا عبر قناة الاتصال (سمعية بصرية...)، وتكون شِفرة النص (الرسالة اللغوية) واضحة محققة للوظيفة الإدراكية عند المتلقي، أما إذا كانت العلامة ملتبسة تحتمل أكثر من معنى، ففي هذه الحالة تكون الشّفرة النصية أقرب إلى الغموض، وتحقق الوظيفة الشعرية الدالة على أدبية الأدب، وإذا كانت العلامة فضفاضة الدلالة، حينها تكون دالة على التكثيف أو التعمية، ويتم التفعيل بين أطراف العملية التواصلية (المرسل والنص والمتلقي) في حالة التكثيف، وتنتفي عملية التواصل في حالة التعمية، وعندها لا تحقق العلامات وظيفتها لخلل في تنظيمها

(١) يقول دانيال تشاندلر: إن تصور سوسير للمعنى محض بنيوي وعلائقي وليس إرجاعيا؛ الأفضلية للعلاقات وليس للأشياء. انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، ط١، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٨م، ص٥٢. وانظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٣١.

(٢) انظر: مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ١٩٨٧م، ص٣٩. وانظر: إينو، (آن) وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، ط١، ترجمة رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان ـ الأردن، ٢٠٠٨م، ص٢٢٩.

(٣) يقول فرديناند دي سوسير: يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية. نقلا عن: توسان، (برنار): ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، ط٢، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ المغرب، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٠م، ص٩. وانظر: جيرو، (بيير): علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، ط١، دار طلاس، دمشق ـ سوريا، ١٩٨٨م، ص ص٢٣-٢٤.

(٤) يقول جيرار دولودال: لا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية وراء فعل التواصل، ودون وجود إبداع، أو على الأقل دون وجود توليف للعلامات. انظر: دولودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبدالرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية ـ سوريا، ٢٠٠٤م، ص١٢٦.

(٥) يتابع أمبرتو إيكو القدماء في تصنيفهم للعلامة حسب مدلولها إلى: علامات وحيدة المعنى، وعلامات ملتبسة المعنى، وعلامات متعددة المعنى، وأخيرا علامات فضفاضة المعنى. انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ص ٨٣ – ٨٤.

(٦) انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص١٤١.

وتوليفها... (١)

والعلاقة بين ركني العلامة (الدال والمدلول) اعتباطية كما قال بذلك (دي سوسير)(٢)، أما السيميائيون فيرَون أن العلاقة بينهما اصطلاحية توافقية اجتماعية ثقافية(٣)، ففي البداية تكون العلاقة اعتباطية، وربما توقيفية كما يرى علماء فقه اللغة، ولكن بعد أن تسير العلامة في استعمال المجتمع وثقافته تصبح العلامة عرفية اصطلاحية لا يستطيع أحد تغييرها(٤)، وما يصطلح عليه المجتمع يمثل كينونته الفكرية والنفسية...وغيرها، فالعلامة بتجلياتها اللغوية صوتا وتركيبا ودلالة...إلخ نابعة من كيان المجتمع اللغوي، ومعبرة عن ثقافته.

ولا يقتصر مفهوم العلامة على الدال اللساني، بل يتعداه إلى الدوال أو الممثلات غير اللسانية؛ من إيماءة حركية أو ذائقة أو لمسة... (٥)، فكل شيء في الكون الطبيعي كالسماء بنجومها وكواكبها وظواهرها من برق ومطر... وكالأرض بجبالها وأنهارها وحيوانها وإنسانها ومظاهرها المادية والروحية كالعمران واللباس والأديان... كلها دوال أو علامات ذات دلالة؛(٦) بما تؤديه من وظائف داخل السيرورة الثقافية زمانا ومكانا وإنسانا، وقد انصهرت كلها داخل الكيان الثقافي الأساس وهو النص(٧)، أي أن تصير العلامة غير اللسانية علامة لسانية في حقل اللغة بوثيقتها النصية التي تعبر عن الثقافة الإنسانية بتجلياتها كافة.

---

(١) يقول روبرت شولز في مفهوم النص: النص: مجموعة من العلامات تنقل في وسط معين من مرسل إلى متلق، باتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات. انظر: شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، ط١، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ـ لبنان، ١٩٩٤م، ص٢٥١. إن الوظيفة الميتا لغوية (اللغوية المفسرة، أو الشارحة، أو اللغوية العليا) تتوجه نحو الشفرة المشتركة بين المتخاطبين، وذلك حسب تصنيف (ياكبسون) لوظائف العلامات التي تشكل سيرورة التواصل من مرسل ومتلق ورسالة وقناة ومرجع وشفرة. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص٧٣.

(٢) الدليل اللساني عند سوسير هو [وحدة نفسية ذات وجهين... وهذان العنصران مرتبطان ارتباطا وثيقا (الصورة السمعية والتصور)] انظر: مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص٣٧.

(٣) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص٦٧.

(٤) انظر: المرجع نفسه ص٦٦، والفكرة لليفي شتراوس.

(٥) انظر العلامات غير اللسانية: توسان، (برنار): ما هي السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ص ٢٠-٣١.

(٦) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص١٠.

(٧) يقول أمبرتو إيكو: إن العلامة... كيان داخل سيرورة دلالية. انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٤٩.

فالعلامة داخل النصوص عامة والنص الأدبي خاصة تشكل ممثلا يحيل إلى موضوع مدلولٍ عليه بفعل مؤول خفي (داخل سيرورة دلالية)، أو بإدراك مؤولٍ متلقٍ مفسرٍ لهذا الممثل حسب ثقافته وخبرته وكفايته اللغوية والنقدية والتاريخية والاجتماعية والنفسية والفكرية والجمالية...، فالعلامة دليل حاضر في النص، يستدعي سبل فهم متعددة، لا تكتفي بركنين هما (الدال والمدلول)، بل في نطاق سيرورة تدليلية ثلاثية الأركان، سيحاول هذا المهاد النظري توضيح أسسها ومفاهيمها، وذلك فيما سيأتي.

ثانيا: السِّيميوز (السَّيرورة التَّدليْليَّة) للمُمَثِّل والموضوع والمُؤَوِّل

تتفرع العلامة السيميائية إلى ثلاثة عناصر أو علامات فرعية هي: (الممثل والموضوع والمؤول)،(١) تشكل كل منها فعلا تشاركيا(٢)، فممثل العلامة بعد نظمي تركيبي، أما موضوع العلامة فهو بعد دلالي وجودي، ومؤول العلامة بعد منطقي تداولي(٣)، بحيث يحيل المؤولُ الممثلَ إلى الموضوع(٤)، وبهذا نستعيض عن العلاقة الثنائية (دال /مدلول) كما هي عند (دي سوسير) بعلاقة ثلاثية الأركان (ممثل/موضوع/مؤول) كما هي عند أبي السيميائية ومؤسسها (شارل بيرس).

ويصير المؤول في هذه العلاقة ممثلا أو علامة جديدة، تحيل إلى موضوع جديد ضمن سيرورة تدليلية(٥)؛ فمستوى التعبير (الدال) ينقل القارئ إلى مستوى المضمون (المدلول)(٦)، ويصير هذان المستويان (التعبير والمضمون/الدال والمدلول) ممثلا للعلامة في نطاق مؤول (مستوى الفهم والإدراك)(٧) يحيل إلى مستوى جديد للتعبير هو موضوع العلامة الأول الذي

---

(١) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص٣٤-٣٥. وانظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مجموعة مقالات مترجمة، مرجع سابق، ص١٦.

(٢) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص٦٠-٦١.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ص ١٠٢-١٠٣. وانظر: مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص ص٨١-٨٢.

(٤) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص٣٠-٣٣.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص٩٦. وانظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص ص٤٠-٤١.

(٦) إن التعيين والتضمين مصطلحان يصفان العلاقة بين الدال والمدلول، والمدلول يتفرع إلى نمطين: مدلول تعييني (حرفي)، ومدلول ضمني (إيحائي غير مباشر). انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص٢٣٦.

(٧) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ص ١٤٠-١٤١.

يتحول بدوره إلى مستوى للمضمون جديد (دلالة ضمنية)، عبر مؤول ثانٍ يشكل بدوره علامة جديدة تحيل إلى مضمون (موضوع) آخر... (١) وهكذا دواليك عبر سيرورة لا متناهية من الفهم.

فالالتحام ما بين الممثل والموضوع والمؤول هو ما يشكل طبيعة العلامة السيميائية(٢)، وكل عنصر من هذه العناصر قادر على الاشتغال بوصفه علامة(٣)، وأي علامة من هذه العناصر قابلة للإحالة إلى موضوع مباشر (ما هو واقعي خارج العلامة)، عبر مؤول مباشر يتحول إلى مؤول ديناميكي بوصفه علامة تحيل الممثل إلى موضوع غير مباشر (مضمر داخل العلامة) (٤)، وبهذا تنطلق حركة تحليل العلامة وفهمها من الممثل إلى الموضوع مرورا بالمؤول الذي يصير بدوره ممثلا يحيلهُ مؤولٌ آخرُ على موضوع جديد...إلخ.

فالعلامة: هي شيء ما (ممثل ما)، يحلُّ محلَّ شيء ما (موضوع ما)، بالنسبة لشخص ما (مؤول ما)، من زاوية ما (فكرة ما)(٥). وتعتمد العلامة على فكرة الاستبدال في مستواها الدال على حلول لفظ أو تعبير ما مكان لفظ أو تعبير آخر، وفق علاقة ما (كالاستعارة والكناية والمجاز)،(٦) ولكن العلامة تتجاوز هذا المستوى الذي يصير مباشرا في سيرورة التدليل؛ لأن المؤول بفاعليته وإدراكه؛ أي من زاوية فهمه للفكرة الضمنية المرتبطة بالواقع النصي الاجتماعي والتاريخي والثقافي والنفسي والإديولوجي... (٧) يضفي وظيفة لهذا المستوى

---

(١) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ص٢٤٠-٢٤١.
(٢) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ٦٦.
(٣) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، دار الحوار، اللاذقية ـ سوريا، ٢٠١٢م، ص٩٣.
(٤) الموضوع المباشر للعلامة: أي ذلك الموضوع كما تمثله العلامة (الموجود داخل العلامة). والموضوع الدينامي: الذي لا يمكن للعلامة التعبير عنه وإنما تشير إليه فقط وتتركه لاكتشاف المؤول (الخارج عن العلامة). انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص١٧٧، ص١٠١. وانظر: قاسم، (سيزا)، وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٢٨، تقول قاسم: الموضوع الديناميكي: هو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل عليه العلامة وتحاول أن تمثله...، والموضوع المباشر: جزء من أجزاء العلامة وعنصر من عناصرها المكونة.
(٥) انظر: دو لودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص٩٥-٩٦. وانظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٢٧٠، ويقول: إن العلامات لا تحيل على الأشياء، بل على الأفكار التي ليست بدورها سوى علامات. المرجع نفسه، ص٢٣٢.
(٦) للتوسع في فكرة الاستبدال مع نماذج تطبيقية، انظر: المساعيد، (ريحان إسماعيل): الانزياح في شعر الحطيئة، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، المفرق ـ الأردن، ٢٠١٠م، ص٣٨ وما بعدها.
(٧) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص٢٣٧.

الظاهر المرئي في سياق خاص، وقارئ محدد بزمان ومكان، وأفق تلق متعدد ومتجاوز باستمرار.

وبهذا فإن عملية الفهم والإدراك لمعنى العلامة تتم في نطاق سيرورة تدليلية(١) لا متناهية في مستواها النظري، وهذا ما يضيف إلى التجربة غنى وفاعلية، ولكن معنى العلامة منضبط في مستواه العملي التطبيقي، فعلى المستوى النظري يستمر الممثل بالإحالة على موضوعه عبر مؤول، ويصير المؤول بدوره ممثلا يحيل على موضوعه إلى ما لا نهاية، ولكن هذا التأويل الديناميكي الفاعل في نطاق عملية الفهم يجب ضبطه، ولهذا يأتي المؤول النهائي لكبح جماح جميع التأويلات أو بعض منها، بوصفها فرضيات قرائية قام المؤول الديناميكي بتنشيطها(٢).

فلا بد أن يصل القارئ إلى دلالة نهائية أو شبه نهائية للعلامات السيميائية بكافة أشكالها وتمثلاتها اللسانية وغير اللسانية، ومن خطابات أدبية أو علمية... وفي مستويات النص المتعددة من صوتية وتركيبية ودلالية وإيقاعية...

إن التحليل السيميائي تحليل تداولي دينامي مطابق للمؤول النهائي الذي يكتشف الموضوعات غير المباشرة للأشياء والأفكار بوصفها علامات، فالدلالة معطى ليس جاهزا وليس كلا مكتفيا بنفسه(٣)، ولكن المعنى كيان داخل سيرورة استنادا إلى أنساق دلالية(٤) تكشف عنها الذات القارئة وفق فرضياتها، والمدلول واقعة ثقافية(٥) داخل النسق، وبهذا تصير الثقافة بتجلياتها كافة نسق أنساق للعلامات، وتكون الدلالة دالا ثقافيا لمدلول داخل نسق يتحول إلى دال جديد(٦)، وبهذا ينفصل العالم الثقافي للعلامة عن واقعها الحقيقي المباشر للأشياء والموجودات، فالعلامة لا تنوب عن هذه الموجودات الحقيقية وخاصة في النص الأدبي الذي

---

(١) يقول إيكو: إن الإدراك سيرورة افتراضية. انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٢٣٧.

(٢) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص١٢.

(٣) انظر: غريماس، (ألجيرداس.ج) وفونتنيي، (جاك): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ط١، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ٢٠١٠م، ص٢٨، ص٥٣. وانظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص١٣.

(٤) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٢٢.

(٥) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٢٤.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص١٧٧.

تكون العلاقة فيما بين عناصر علاماته السيميائية الثلاث بعيدة عن الشفافية، وقريبة من الغموض.

تناط إذن مهمة التفعيل للبنى النصية بعلاماتها السيميائية إلى المؤول الذي يصبح منتجا لسلسلة من المعاني، عبر سلسلة من الإحالات، ناتجة عن سيرورة إدراكية لسياقات ممكنة للعلامة، بما يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة(١) بالقوة أو بالفعل(٢)؛ لأن النص مكمن الدلالة، والمؤول هو مكان تولد هذه الدلالة(٣).

وموضوع أي علامة مادية حاملة لممثلها ــ كالكلمة المعجمة ــ "يحتوي بالقوة على كل شروحها النصية الممكنة"(٤)، ولهذا يرتبط الممثل في مستواه السيميائي التداولي مع المتلقي الذي يحيل اللفظة المعجمية على الأفكار وليس على الأشياء الواقعية(٥)، وتصبح هذه الأفكار بدورها علامات في نطاق السيرورة التدليلية (السيميوز) المنتجة للدلالات الثقافية التي تمثل نسقا مضمرا للأنساق السيميائية المنتجة بالتداول، "فالسيميوز إنتاج ثقافي للدلالات".(٦)

ولا يستطيع القارئ إنتاج الأفكار وتكثيف التصورات إلا عن طريق المؤول الذي يقوم بتوسيع العلامة بإضافاته المعرفية المستمرة لكل المعاني الممكنة لطبقات الممثل المتراكبة بعضها فوق بعض(٧)، وكل طبقة دلالية تعتمد على سابقتها للوصول إلى عملية تفعيل للعلامة السيميائية، عبر سيرورة قرائية تنطلق من العلامة بعناصرها الثلاثة، غير مغفلة خارجها الواقعي الثقافي الذي يفعّله متلق يعيد إنتاج النص بعلاماته؛ بالتفاعل معها تفاعلا ديناميكيا ينطلق من رصيد النص وواقعه الثقافي إلى بناه الجمالية، الظاهرة، والممكنة، والمحتملة.

---

(١) انظر: أوكان، (عمر): مدخل لدراسة النص والسلطة، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ــ المغرب، بيروت – لبنان، ١٩٩١م، ص٥٧.

(٢) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٢٧.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ص ٢٧-٢٨.

(٤) إيكو، (أمبرتو): القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ط١، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ١٩٩٦م، ص٣٨.

(٥) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص١٥٠.

(٦) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٤٦.

(٧) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ١٠٠، ص٢٦٣.

وبعد أن تم التعرف على مفهوم العلامة وتداعياتها، والانتقال إلى المؤول ودوره وفاعليته بالتضافر مع الممثل والموضوع، ستبحث الدراسة ـ الآن ـ بإيجاز أبعاد الموضوع بعلاقاته الثلاث: علاقة الموضوع بالممثل وهي: علاقة الشبه الدالة على (الأيقونة)، وعلاقة الموضوع بوصفه علامة بموضوعه، وهي علاقة التجاور الدالة على (القرينة /المؤشر)، وعلاقة الموضوع بالمؤول، وهي علاقة العرف والقانون الدالة على (الرمز).

ثالثا: أبعاد الموضوع: (الأيقونة، القرينة، الرمز)

لا ينفصل بُعد الموضوع ـ بوصفه علامة فرعية ـ عن بعدي الممثل والمؤول؛ إذ يتشارك معهما في نطاق سيرورة تدليلية، ويتفرع بُعد الموضوع إلى علامات يمكن بدورها أيضا أن تتفرع إلى علامات أخرى...، وتربط العلاماتِ الفرعية بالموضوع (المرجع) نقاطٌ علائقية متنوعة.

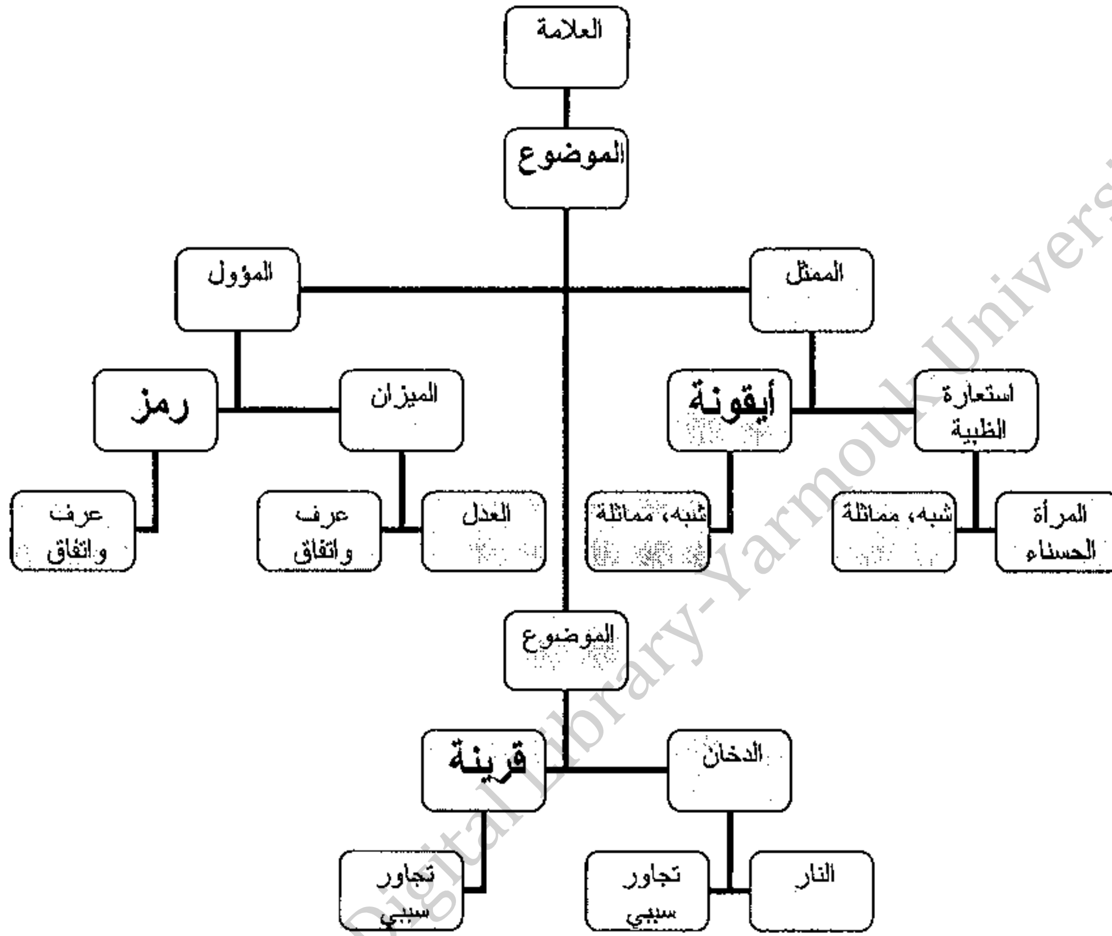
وأولى هذه العلامات هي الأيقونة التي ترتبط بموضوعها (مرجعها) الذي تشير إليه وفق علاقة الشبه، فهي علامة تشبه موضوعها(١)، كالصورة الفوتوغرافية لإنسان ما، أو كخريطة لبلد ما(٢)، فهي أيقونات سيميائية تثير في المتلقي الموضوعَ الشبيهَ، وتستفزه للبحث عن نقاط اشتراك بينهما (بين الأيقونة والموضوع). أما العلامة الفرعية الثانية لبعد الموضوع فهي القرينة أو المؤشر، التي ترتبط بموضوعها الذي تشير إليه بعلاقة سببية قائمة على المجاورة، وذلك كالدخان الذي يشكل قرينة أو مؤشرا على وجود نار، والنار سبب في وجود هذا الدخان (القرينة). والعلامة الفرعية الثالثة لبعد الموضوع هي الرمز الذي يرتبط بموضوعه (مرجعه) بعلاقة عرفية اصطلح المجتمع عليها وفق ثقافته(٣)، وذلك كالميزان الذي يرتبط عرفيا دون سبب أو شبه بمفهوم مجرد هو (العدالة)، وهو موضوع هذا الرمز. ويمكن تمثيل العلامات الثلاث لبعد الموضوع وهي: (الأيقونة والقرينة والرمز) على شكل الخطاطة الآتية:

---

(١) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص٢٩. وانظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٥م، ص ص٩١-٩٣. وانظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص٤٥.

(٢) انظر: الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ٢٠٠٦م، ص٣٠٤.

(٣) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص٣٦.



الشكل: العلامات الفرعية لبعد الموضوع

فكلٌ من العلامات الأصلية والفرعية تتشارك في تَبَلّر المعنى وتوسيعه، حيث ننتقل في نطاق سيرورة التدليل من المعنى إلى معنى المعنى... (١)، بالإضافة إلى تداخل الأبعاد لموضوع العلامة، فربما تكون العلامة أيقونة وقرينة ورمزا في الوقت نفسه، وربما تكون الأيقونة طريقا إلى ترميزها، أو أن يصبح الرمز قرينة يحل محل موضوع ما، أو العكس بأن تصبح القرينة رمزا ما...(٢)، فالتفاعل ما بين هذه الأبعاد يشبه تفاعلا كيميائيا بين مجموعة من العناصر، تدخل كل منها في حيز الأخرى.

---

(١) انظر: الجرجاني، (عبدالقاهر ت٤٧١هـ): دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة ـ مصر، ١٩٩٢م. ص٢٦٢-٢٦٧. وذلك بأن يفهم المتلقي من ظاهر اللفظ معنى، ثم يقوده هذا المعنى المباشر إلى معنى غير مباشر. وهو ما استثمره حازم القرطاجني بعد ذلك في منهاجه؛ بإحالته إلى المعاني الثواني والثوالث...

(٢) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجع سابق، ص٩٠. وانظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ص ٩٣-٩٤.

أولا: العلامة الأيقونية Icon Sign

الاستعارة أشهر الأيقونات النصية، ويمكن إضافة المجاز المرسل والتشبيه بأنواعه إلى الاستعارة؛ أي الصور البلاغية في مجملها، فهي علامات بالغة التركيب، وتستدعي جهدا إضافيا(١) في التدليل القائم على علاقة الشبه أو المماثلية(٢) كما قدمنا، فالممثل السيميائي (الاستعارة) يتشابه مع مرجعه (مدلوله وموضوعه) في الكم أو الكيف(٣)، وتقوم هذه المماثلة على بعض الخصائص أو العناصر الفرعية، من مظهر، أو عدد، أو لون، أو رائحة، أو مذاق، أو حركة، أو صوت، أو ملمس،...،(٤) " فقد اقترنت الأيقونة في الغالب بالصورة البصرية وبالأشياء الحسية "(٥)، والعلاقة ما بين العلامة الأيقونية وموضوعها تحيل إلى الواقع الحسي أو الخيالي(٦)، إذ نستطيع الاستغناء عن موضوع الأيقونة وتعويضه بنماذج مشابهة(٧) تكون حسية أو مجردة ذهنية، فالأيقونة عامة، والاستعارة خاصة، تحمل من التنوع والغنى والتعدد(٨) والانفتاح(٩) والإيحاء(١٠) ما يجعلها ركيزة أساسية في نظام العلامات السيميائية.

---

(١) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٦٩.

(٢) تقوم (المماثلية) في إجراءاتها على مبدأ التماثل بين الأشياء الحاضرة والغائبة؛ أي الشبه بين الصورة الحاضرة الدالة على الصورة الغائبة، إما بواسطة الإدراك البصري...، وإما الإدراك اللمسي، وإما الشمي، وإما الذوقي، وإما السمعي. انظر: مرتاض، (عبدالملك): التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، ٢٠٠٥، ص٢٥.

(٣) انظر: الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، مرجع سابق، ص٣٠٥.

(٤) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص١٥، ص٦٦. وانظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص٨١. وانظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص٨١.

(٥) يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص٩٦.

(٦) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ص١٥-١٦.

(٧) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص ص٩٣-٩٤.

(٨) انظر: بنكراد، (سعيد): سميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٦م، ص ص٣٨-٣٩. وانظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ص٨٣-٨٤.

(٩) انظر: أيكو، (امبرتو): الأثر المفتوح، ط٢، ترجمة عبدالرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية ـ سوريا، ٢٠٠١م، مقدمة المترجم ص ص ٨-١٠.

(١٠) انظر: إيكو، (أمبرتو): التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ط١، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٠م، ص١٦٥. الإيحاء (أو ظلال المعنى): مصطلح يشير إلى التداعيات والإيحات الاجتماعية والثقافية والشخصية التي تظهر في غضون تفسير القارئ لشفرة النص...، وتمثل مرتبة ثانية من الدلالة، فهي تستخدم العلامة الإشارية (بدالها ومدلولها) كدال لها، وبهذا تعطي العلامة الإشارية مدلولا إضافيا. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص٣٥.

ولا تمتلك الأيقونة خصائص الموضوع كاملة، بل تمتلك فقط الخصائص الجوهرية فيه(١)، فاستعارة الظبية للمرأة ــ على سبيل المثال ــ يجعل منها أيقونة تحيل إلى شبه لوني كالبياض، أو شكلي كطول الجيد، أو معنوي ذهني كالحنو والرفق...، ولكن لا يمكن أن تتداخل صورة المرأة مع صورة الظبية تداخلا تختفي بموجبه صورة كليهما؛ لأن علاقة الشبه بينهما جزئية وليست كلية.

والتشابه ما بين العلامة الأيقونية وموضوعها ليس علّة مطلقة لتحقيق الأيقنة في النص، بل ربما تكون العلاقة عرفية اجتماعية ثقافية(٢)، وبهذا تتداخل الأيقونة مع الرمز ويتبادلان التأثير وفق السياق النصي، والزمان، والمكان، والإنسان الذي يفهم هذه العلامة، ويدرك طبيعتها، ومن ثم يحدد نوعها.

والعلامة الأيقونية ليست مقصودة فقط لذاتها، بل بما توحيه من معان، ومفاهيم، وأفكار، بالإضافة إلى اندراجها ضمن نظام رمزي من العلامات(٣)، وبتضافرها مع مجموعة من الأيقونات في النص يجعلها ذات فاعلية تضفي على الموضوع صورة متكاملة؛ لونية أو حسية أو بصرية...(٤). فاللون على سبيل المثال " لا يمكن أن يكون علامة لغوية فحسب، وإنما يغدو في بعض الأحيان علامة أيقونية، وخاصة عندما تتشكل القصيدة من صور متشابكة تتحول إلى أيقونات تحمل معها الإثارة، وتستدعي القراءة ".(٥)

---

(١) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٩١، ص٩٥.
(٢) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٣٢.
(٣) انظر: ثامر، (فاضل): اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بروت ــ لبنان، ١٩٩٤م، ص٣٤.
(٤) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص٦٥.
(٥) المرجع نفسه، ص٨٥.

ثانيا: العلامة القرينية (المؤشر) Index Sign

القرينة علامة فرعية لبعد الموضوع ملاصقة له ومجاورة(١)، وفق علاقة السببية(٢) والتعليل، وهي علامة مباشرة حيوية؛(٣) لأنها لا تستطيع الاستغناء عن موضوعها إطلاقا،(٤) وكأن القرينة قطعة مأخوذة من الموضوع(٥)، فوجود القرينة رهين بوجود موضوعها؛ لأن الدخان رهين للنار، فلا وجود للدخان (الظاهر المرئي) إلا بوجود نار (كامنة مخفية)،(٦) فالدخان قرينة مادية فيزيقية طبيعية، ولهذا تسمى القرائن (شواهد) (٧) على موضوعاتها.

فعندما يلحظ المتلقي قرينة ما في النص، يؤدي ذلك إلى تحفيزه للبحث عن موضوعها الذي ترتبط به، فالقرينة عنصر أو علامة مرئية ظاهرة جلية في النص تشير إلى وقائع غائبة (غير ظاهرة) عنه، وهذه الوقائع غير المرئية ليس من الضروري أن تكون مادية، بل ربما تكون وقائع مجردة ذهنية، فوظائف القرائن في النص متعددة؛ كتحفيز القارئ، واستحضار الغائب بالشاهد، بالإضافة إلى خلق صورة أيقونية في بعض الأحيان تتضافر مع أنواع متعددة من الأيقونات، لتشكل مشهدا أيقونيا كليا مكتملا ومندمجا ضمن نظام النص.

وتحمل بعض الكنايات عناصر قرينية ذات فاعلية وفق سيرورة تدليلية تسلسلية، فقولنا: (فلان كثير الرماد) يشكل هذا التعبير قرينة سيميائية تحيل عبر شبكة تسلسلية من العنصر المادي المرئي (كثرة الرماد) إلى عنصر آخر هو موضوع (كثرة إيقاد النار)، وهو عنصر

---

(١) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص٢٩. التجاور: شيء يكون ــ على نحو ما ــ جزءا من شيء آخر، (أو جزءا من المجال نفسه الذي ينتمي إليه شيء آخر)، وقد يكون التجاور سببيا، أو ثقافيا، أو مكانيا، أو زمانيا، أو طبيعيا فيزيقيا، أو مفاهيميا، أو شكليا بنيويا. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص ص٣٨-٣٩.

(٢) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٣٣، ص٣٥٥. وانظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص٨٧.

(٣) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص٩٠. وانظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص١٠٨.

(٤) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص١١٢.

(٥) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص٩٠.

(٦) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٩٢.

(٧) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجع سابق، ص٨٨.

مادي مُستحضَر، وهذا الموضوع بدوره يتحول إلى علامة قرينية دالة على موضوع جديد هو (كثرة طبخ الطعام)، ويتحول هذا الموضوع المستحضر إلى علامة قرينية جديدة تؤشر على موضوع جديد هو (كثرة الضيفان)، وهذا الموضوع بدوره يتحول إلى علامة جديدة وهي قرينة سيميائية دالة على موضوع (الكرم) الذي يعيدنا إلى القرينة الأولى (فلان كثير الرماد).

وهذا لا يعني انتهاء سيرورة التدليل، بل إن السياق الذي ترد فيه مثل هذه القرائن يحيل إلى مضامين متعددة ومؤشرات غنية، فربما تتحول القرينة إلى رمز يحيل إلى موضوع جديد... وهكذا دواليك بتفاعل مستمر بين العلامات الأصلية والفرعية، وتداخل علائقها الداخلية والخارجية.

ويلحق بعضهم(١) أسماء الإشارة والضمائر والأسماء الموصولة وظروف الزمان والمكان بالعلامة القرينية، ويطلق عليها مصطلحا (أدوات التأشير) أو (الموجهات الانتباهية)(٢)، حيث تقترن بموضوعها برابط فيزيقي يشتغل بحضور هذا الموضوع، فالعلامات (هذا، أنت، الذي، الآن، هنا) تحتاج إلى موضوع حاضر وليس غائبا، ولهذا لا يدخل بعضهم هذه العلامات ضمن القرينة السيميائية. وهذه الموجهات ذات فاعلية في النص "فكلها تدعو المستمع أو (القارئ) إلى استثمار قدرته على الملاحظة وتوجيهها وتبئيرها حول الكلمات التي تستتبعها وتثبيتها وتجذيرها في عملية التخاطب".(٣)

ولا ننسى أن القرينة ترتبط بالحواس ارتباطا وثيقا كما الأيقونة، من بصرية وذوقية وشمية وسمعية ولمسية، حيث تلازم هذه الحواسُ القرينة وموضوعَها، فعارض مرض ما يدرك بحاسة البصر أو اللمس في معظمه، وقرينة آثار القدم الدالة على القدم أو الإنسان تدرك بحاسة البصر، وقرينة صدى الصوت الدالة على صوت ما تدرك بحاسة السمع، ونكهة معينة

---

(١) كامبرتو إيكو وبيرس، انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٩١. وانظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص ص٣٣-٣٤.

(٢) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٩٣.

(٣) الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل...، مرجع سابق، ص٣١٧.

دالة على نوع غذائي أو فاكهة... تدرك بحاستي الذوق والشم، ونوع عِطر ما يدرك بحاسة الشم، ونوع قماش يدرك بحاستي اللمس والبصر...(١)

فالقرينة علامة ذات فاعلية وغنى؛ باشتغالها الفاعل الذي يحرك حواس المتلقي ويستفزها، وبما تثيره داخل نسيج النص من شبكة مؤشرات متسلسلة تُنتَج من الموضوع غير المباشر لتوحي بدلالات ضمنية مضمرة.

ثالثا: العلامة الرمزية Symbol Sign

الرمز علامة فرعية لبعد الموضوع، حيث يرتبط الرمز بموضوعه بمقتضى العرف(٢) الاجتماعي، ولهذا فالرمز متعلق بثقافة المجتمع وما يصطلح عليه في أفكاره النابعة من فهمه لتداعيات هذا الرمز، فلا يستطيع الرمز الاستغناء عن المؤول وعن النشاط التأويلي في رمته(٣)، وخصوصا أن تداعيات الرمز المادي تقترن بموضوع مجرد(٤)، وهذا التجريد الذي لا يرتبط بحاسة ما يستدعي حركة في الفهم لسبر أغوار حركة الحياة الرمزية، فالعلامة الرمزية كائن يعيش ويحيا ضمن نطاق المجتمع بإنسانه وفكره واقتصاده وحضارته... فيتكون الرمز ضمن هذه الحياة وتنمو عناصره وروابطه بالموضوع المعبر عنه رمزيا ضمن هذه الجدلية.

وكما تقدم فالرمز لا يحيا منفردا، بل هو عنصر علامي مشارك للمجتمع وعناصره الفنية كالأيقونات والمؤشرات التي يمكن أن تكون عناصر مكونة للعلامة الرمزية، وتحتوي العلامة السيميائية أحيانا على أيقونة ورمز، أو قرينة ورمز في الوقت نفسه(٥)، وذلك حسب السياق النصي بزمانه ومكانه وإنسانه الذي يشكل متلقيا مؤولا حقيقيا، بالإضافة إلى المؤول العلامي،

---

(١) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ص ٨١-٨٢.
(٢) انظر: الحداوي، (طائع): سيميئيات التأويل...، مرجع سابق، ص٣٠٥.
(٣) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص٩٩.
(٤) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٧٤.
(٥) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص١١١.

ويتضافر المؤولان ليشكلا سيرورة في الفهم؛ لأن الرمز يفقد طابعه كرمز دون وجود العناصر آنفة الذكر من مؤول وثقافة واتفاق مجتمع...

فالكلمات الرمزية بوصفها علامات سيميائية تدل على صورة ذهنية فكرية(١) واقعية، أو متخيلة، ولا تدل على الأشياء ذاتها،(٢) إذ إن علامة رمزية كـ (الميزان) تستدعي نشاطا تأويليا يضع هذه العلامة (الميزان) في نظام تعبيري رمزي يحيل إلى موضوع (العدالة)، فكلمة الميزان لا تحيل على الميزان المعروف ذاته، بل تحيل إلى تداعياته الرمزية المقترنة بالمجتمع وثقافته وقد تعارف على وضع الميزان بوصفه علامة رمزية (للعدالة)، فالرمز علامة دائمة(٣) في ثقافة المجتمع، أو شبه دائمة، وإذا زالت هذه العلامة فهي بفعل الزمن وتغير المفاهيم والأفكار والمعتقدات...، ولهذا يحتاج القارئ إلى عملية فهم عميقة من أجل سبر أغوار النص الأدبي خاصة النص القديم؛ للبحث عن تجليات الرمز ونشاطه داخل ذلك النص الذي يعبر عن ثقافة مجتمع ما، تعارف إنسانه على رموز خاصة كامنة في اللاوعي الفردي، والعقل الجمعي.

وعلى هذا فالرمز عرفي، غير معلل بسبب، ودون تشابه حتمي أو صلة فيزيقية طبيعية، أو تجاور،(٤) فالمنتوج الرمزي يتأرجح بين الواقعي الاستعمالي الطبيعي المادي (كالميزان والحمامة البيضاء) ودلالة رمزية مجردة دالة على العدالة والسلام(٥)، وكغيره من العلامات يدخل الرمز في سيرورة تدليلية ضمن نظام علائقي يجمع علامات متعددة تضفي غنى وحيوية وعمقا على النص، وتشكل عنصرا فاعلا يجمع المؤلف والنص والقارئ ضمن شفرة تواصلية مشتركة، وهذه الشفرة هي ما سنتعرف عليه في المحور الآتي

---

(١) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص١١٠. وانظر: الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل...، مرجع سابق، ص٣٠٥.

(٢) انظر: شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، مرجع سابق، ص٥٢، ص٢٤١.

(٣) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٣٥٠. وانظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٨٢.

(٤) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٣٤. ويرى أحمد يوسف أن العلاقة ما بين الرمز وموضوعه تعتمد أيضا على المشابهة الطبيعية، أو المواضعة الاجتماعية، وربما السببية أيضا. انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة...، مرجع سابق، ص٩٧، ص١٠٢.

(٥) انظر: بنكراد، (سعيد): سيميائيات الصورة الإشهارية، مرجع سابق، ص٧٨.

رابعا: الشّـفْرة (١) Code

تحتاج كل وسيلة اتصال إلى قواعد عرفية وسنن تنظم مـادة الاتـصال؛ أي العلامـات النصية، من أجل تحقيق نوع من التواصل الناجح بين طرفين أو أكثر، وهذه القواعد هي مـا نطلق عليه (الشفرة)، " ولا بد للمرء أن يَثْقف ما تواضعت عليـه الجماعـة مـن الـشفرات والأنظمة الرمزية، ولا يسعه أن يَطْرحَها؛ وإلا فقد شرائط التواصل والتفاهم مع أفرادها ".(٢) والشفرة كامنة في الرسالة اللغوية التي تجمع المؤلف والمتلقي في منظومة تواصلية شـفرية مستمدة من الثقافة الاجتماعية والنفسية والتاريخية والجمالية...، فالـشفرة مكـون للعلامـات ومنظم لها في الوقت نفسه.(٣)

وتتطلب الشفرة مشفّرا، والتشفير من اختصاص المؤلف أو المرسل، وتفترض أيضا متلقيا قارئا أو مستمعا... يفكُّ خيوط هذه الشفرة ويحللها إلى عناصرها(٤)، ومن ثم فيجب أن يكون للمتلقي معرفة مسبقة بمادة التشفير وهي اللغة ورموزها المتعددة وما تحويه من ثقافة مدمجة في مستويات التداول والتأويل للعلامات، وفق سيرورة التدليل السيميائية.

فهناك شفرة معينة تضفي على العلامات طابع الوضوح إذا كانت الشفرة محـددة تحديـدا زائدا(٥)، وتضفي عليها طابع الغموض إذا كانت الشفرة غير محددة، فتلزم تفاعلا من قـارئ يقوم بالكشف عن الشفرة المناسبة لهذه العلامات(١). فكل تشفير يستدعي تحليلا(٢).

---

(١) يرى بعض الباحثين أن أصل مصطلح الشفرة الأوروبي يرد إلى الأصل العربي (صفر)، وقد تطـورت الدلالة من المعنى الرياضي (الخلو... لا شيء) إلى الكتابة السرية، ومن ثم استقرار المصطلح في دلالته على الكتابة الرمزية في الأدب...وغيرها، إلى أن تمت الترجمة العربية فعاد مصطلحا وافدا. ويقـال ذلـك فـي مصطلح (السيميولوجيا/السيميوطيقا/السيميائية) في أصله العربي (سيمياء/سيما/سـمياء). انظـر: الزعبـي، (زياد): من الصفر إلى الشيفرة، المثاقفة وتحولات المصطلح النقدي، عالم الفكر، ع١، مج٣٠، ٢٠٠٧م، ص ص ٢٦٨-٢٧١.

(٢) العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع٢، م٤، ٢٠٠٨م، ص٢٣٥.

(٣) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ٢٥٢. يقول في تعريف الشفرة النـصية: إنهـا مجموعة من طرق القراءة يملكها منتجوها ومتلقوها. ص٣٢٦.

(٤) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سـابق، ص ص١٢٤-١٢٥. حـل الشفرة (فك الشفرة): مصطلح يعني فهم النصوص من خلال مفسري الشفرات استنادا إلى الشفرات المناسبة. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص٤٣.

(٥) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص٢٩١.

وليس المطلوب فك الشفرة بحيث يكون موافقا لتشفير المتكلم وقصديته، بل إن المتلقي يحلل الشفرة برموزها وعلاماتها وتجلياتها وفق ثقافته التي لا تنفصل انفصالا كليا عن ثقافة المُتكلِّم/المُرسِل، فليس من الضروري أن تكون شفرة التحليل موافقة تمام الاتفاق لشفرة التكوين. وخاصة أن الخطاب الأدبي يشكل نظاما تشفيريا مستقلا منزاحا عن غيره من الخطابات(٣). فعلى القارئ " أن يعمد إلى فك أنظمة التشفير الشكلية التي ينطوي عليها النص، من أجل استكشاف كيفيات انبناء المعاني غير الظاهرة وإنتاج الدلالات المضمرة ".(٤)

وحل التشفير " إعادة بناء للعلامة "(٥) الأصلية والعلامات الفرعية، فهي عملية إنتاج مستمرة لا تكتفي بظاهر العلامة الحرفي، فالشفرة تزيل الألفة عن استقبال العلامة(٦) متجاوزة الدلالة المباشرة إلى الدلالة المضمرة(٧) بتعرف القارئ على شفرة دلالاتها." ولا تهدف القراءة السيميائية إلى استجلاء العوالم الظاهرة للعلامة، وإنما تحاول أن تستقرئ هذه العلامة من خلال النظرة التأويلية التي تتأسس على أن النص في مجمله علامة أو مجموعة من العلامات التي تتعانق وتتشابك بعضها مع بعض؛ لتبرز الرؤية القارة في أعماق النص ".(٨)

وتعكس الشفرة منظومة قيمية وفكرية وذهنية نابعة من تنظيمها للعلامات السيميائية داخل النص وخارجه، ويعيد القارئ بدوره فك الشفرة النصية متتبعا ممثل العلامة وموضوعها

---

(١) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٢١٧. وانظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص٣٠. ويقول جيرو: يمكن التفريق هنا بين نوعين من الشفرات هما: الشفرات المنطقية: بحيث يتناسب مدلول واحد مع دال واحد، وكل دال يعبر عن مدلول واحد، والشفرات الشعرية: بحيث يتخذ الدال الواحد عددا من المدلولات مرجعا له، وكل مدلول يستطيع أن يعبر عن نفسه بواسطة عدد من الدوال. انظر: جيرو، (بيير): علم الإشارة، السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ص٥٨-٥٩، ص٨٣ وما بعدها، ص١١٣ وما بعدها.

(٢) انظر: دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص١٣٦-١٣٧.

(٣) انظر: كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص٣٠.

(٤) العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر. مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص٢٣٧.

(٥) دولو دال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص ص١٣٦-١٣٧.

(٦) وهو ما يطلق عليه مصطلح (التغريب) (نزع الألفة عن المألوف)، وهو من الأهداف الرئيسة للسيميائيين في نزع المظهر الطبيعي المألوف عن العلامات والشفرات...، انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص٤٦.

(٧) وهو ما ينطبق على الشفرات الجمالية: وهي تلك الشفرات الموجودة في الفنون التعبيرية المتنوعة كالشعر...، إنها تلك الشفرات التي تميل إلى الاحتفاء بالتضمين والإيحاء وتنوع التفسيرات، وذلك في مقابل الشفرات المنطقية والعلمية التي تسعى إلى قمع مثل هذه القيم المُحتفى بها. انظر: تشاندلر (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص١٧.

(٨) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص٢٤.

ومؤولها في نطاق سيرورة التدليل؛ للكشف عن قواعد هذه الشفرات التي تكمن وراء إنتاج المعاني في ثقافة المجتمع التاريخية والنفسية والعقلية والحضارية...، فالعالم النصي بعلاماته لا يمثل واقعا حقيقيا؛ لأن علاماته لا تحيل إلى حقائق، بل إلى نظام وقواعد نشفرها، ثم نعيد فك شفرتها بصورة مستمرة.(١)

وهذا لا يعني غياب سنن التواصل(٢) بين المرسل والنص والمتلقي، إذ لا بد من توافر سجل أو رصيد من العلامات والرموز المختلفة التي تشكل ثقافة النص الواقعية؛ وذلك لكي يظل نوع من التواصل والتعرف حاضرا بين أركان العملية التواصلية.

فالتشفير إبداع للعلامات وتنظيم لها وفق سنن التواصل بالاستناد إلى المستويين الرأسي/ الاستبدالي، والأفقي/ التركيبي لهذه العلامات(٣)، وبهذا " فالشفرة: نظام من العلامات أو الرموز تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة مصدر إلى نقطة وصول." (٤) ونقطة المصدر هي المتكلم المرسِل، أما نقطة الوصول فهي المرسَل إليه القارئ الذي تسيره شفرات النص(٥) الذي انفصل بدوره عن مرسِله، ولهذا ينطلق القارئ من أعراف الشفرة في سبيل استخلاص معنى يحاول فيه امتلاك النص بشفراته، لإعادة إنتاجه من جديد.

ومن خلال ما سبق نستطيع الاستنتاج بأن الشفرة ذات تأثير في منح الدلالة للدال؛ بمعنى إحالة الممثل السيميائي على موضوعه بالتضافر مع متلازمات العلامة من سياق وسنن، من

---

(١) انظر: هوكز، (ترنس): البنيوية وعلم الإشارة، ط١، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ــ العراق، ١٩٨٦م، ص١١٢.

(٢) العلامات التي تتمتع بالتسنين؛ أي أن هناك قواعد تقيم روابط عرفية بين الدال والمدلول. انظر: إيكو، (امبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٧٣.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص١١٩.

(٤) قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٢٥٢.

(٥) شفرات النص أو (الشفرات النصية): مجموعة رئيسة من الشفرات ... تتعلق بمعرفتنا بالنصوص والأنواع والوسائط، وتشتمل على الشفرات العلمية والجمالية، وشفرات الأنواع الأدبية والشفرات الأسلوبية، وكذلك الشفرات الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية. انظر: تشاندلر، (دنيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص٢٢٤.

أجل فهم المرسلة وشفرتها الثقافية والجمالية التي تميز الجنس الأدبي مما سواه(١) فتوحي للمتلقي أحيانا أنها ذات شفرة طبيعية، وخاصة في النصوص القديمة التي يحلو لبعضهم إضفاء الواقعية على شفراتها "وبأنها قنوات طبيعية ومحايدة وشفافة لإيصال الواقع ببراءة وموضوعية؛ (أي يتم إخفاء ما تقوم به الشفرات) "(٢)، ولكن الشفرة في النص القديم والحديث على السواء تتجاوز باستمرار محتوى أو شكل النص الظاهر، لتحيل إلى تداعيات ضمنية مضمرة وفق تنظيم هذه الشفرة، وتشكيل علاماتها.

خامسا مربع غريماس والتشاكل والتباين

أولا: مربع غريماس السيميائي

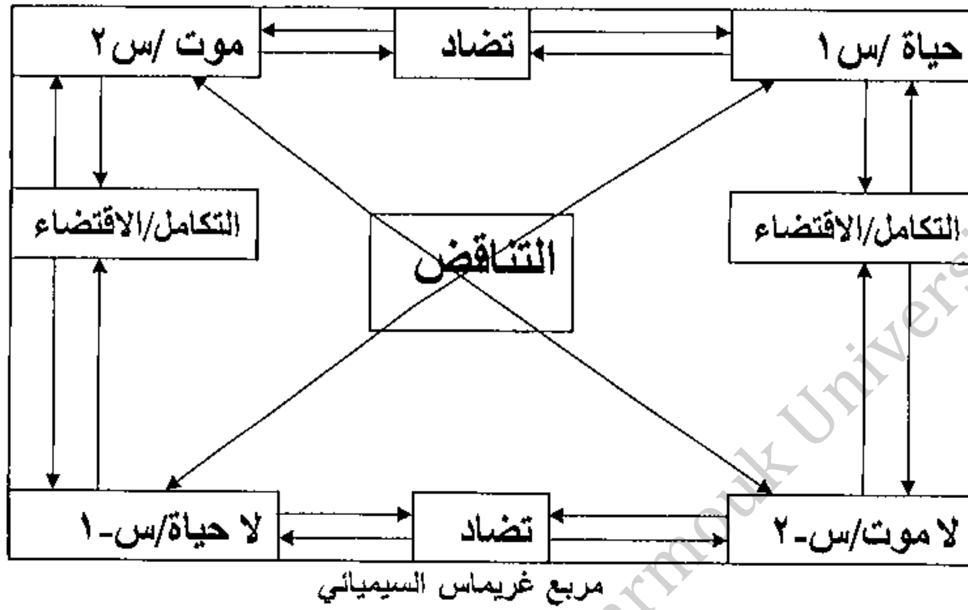
يتبع مربع غريماس المستوى المنطقي الدلالي في تحليل مضمون النصوص، " إنه مستوى مجرد إلى أبعد حد، ومنطقي إلى أقصى حد كذلك "(٣)، وتستند منطقية هذا المربع إلى فكرة التقابل ما بين (الإثبات والنفي)؛ لمفصلة المعنى، وفق العلاقات المنطقية الآتية:

١. مقابلة التضاد = (س١ عكس س٢) (الحياة تتضاد مع الموت)
= (س-١ عكس س-٢) (اللاحياة تتضاد مع اللاموت).
٢. مقابلة التناقض= (س١ عكس س-١) (الحياة تتناقض مع اللاحياة)
= (س٢ عكس س-٢) (الموت يتناقض مع اللاموت).
٣. مقابلة التكامل (الاقتضاء) = (س-١ = س٢) (اللاحياة تقتضي الموت)
= (س-٢ = س١) (اللاموت يقتضي الحياة). (٤)

ويمكن تمثيل العمليات السابقة في مربع غريماس السيميائي الذي يعد " أداة للمستوى المنطقي الدلالي "(٥) وفق الشكل الآتي:

---

(١) انظر: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص٢٣٨.
(٢) تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص٢٨٠، وقد نقل رأي (رولان بارت).
(٣) إينو، (آن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص٢٤٠.
(٤) انظر: كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص١٠٠-١٠١.
(٥) إينو، (آن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص٢٤١.



مربع غريماس السيميائي

فالمربع السيميائي أداة فعالة لتمثيل مضمون البنى النصية ومفصلة معانيها، سواء على مستوى النص الواحد وهو الاستخدام الشائع لهذا المربع أم على مستوى النتاج الكلي للمؤلف أو لإحدى العلامات السيميائية المنتشرة في نصوصه، فالمربع السيميائي مستوى عميق يتجاوز التمظهرات السطحية للنص، ويهدف إلى إضفاء تمثيل منظم ومنطقي على عناصر المضمون استنادا إلى فهم القارئ للنصوص قيد الدراسة(١)

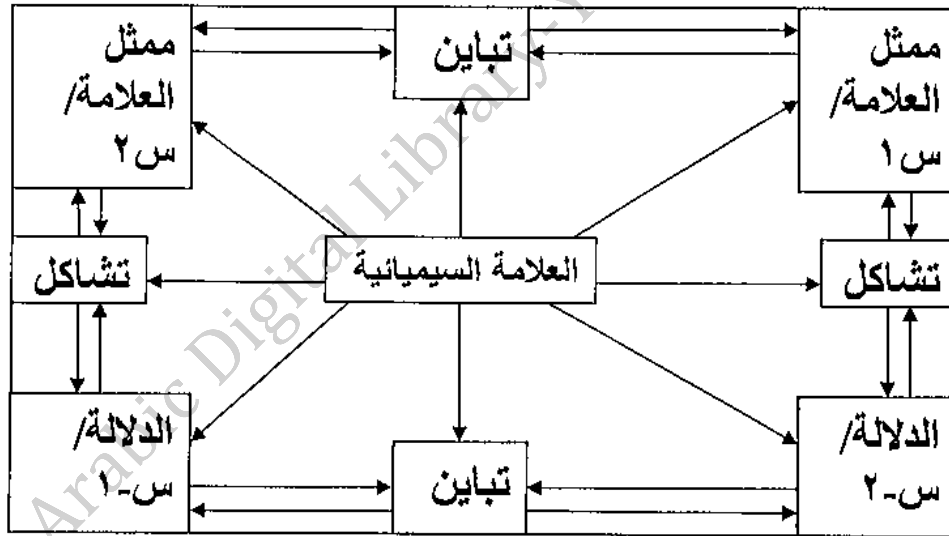
ويشتغل المربع السيميائي أساسا على تحليل بنية المضمون النصي، أي على دلالات العلامة السيميائية، ويساهم في تحقيق الفهم، ومنح القيمة لكل علامة بوصفها عنصرا فاعلا من عناصر المعنى، حيث تمتلك هذه العناصر قيمتها ضمن علاقات **(التضاد والتناقض والتكامل [الاقتضاء])**، إن المربع السيميائي يفعل مضمون العلامات بلعبة علائقية بينها تقوم على محوري الاختلافات والتوافقات الدلالية؛ من أجل بناء عالم المعنى ضمن الشفرة النصية وإضفاء التجانس والاتساق والانسجام عليها(٢). وتنبثق أهمية المربع السيميائي من كونه " آليّة

(١) انظر: إينو، (آن) وآخرون: السيميائية... المرجع نفسه، ص٩٩، ص٢٣٠، ص٢٤٠. وانظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص١٦.
(٢) انظر: إينو، (آن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص٢٣١، ص٢٤٢، ص٢٤٣.

من آليات التأويل التي تقوم عليها الممارسة النقدية... ومن دوره الفاعل في مواجهة النص وفق منطلقات السيميائية... حيث يرتبط بتوليد الدلالة والكشف عن المعاني القارة..."(١)

ثانيا: التشاكل والتباين

بما أن المربع السيميائي قائم على فكرة الاختلافات والتوافقات فإن التشاكل والتباين يوافقان هذا المربع في تطبيقه المنطقي ويشكلان عناصره المكونة له، فالتشاكل موافق لعلاقة التكامل (الاقتضاء) في المربع السيميائي (س١ = س-٢) و(س٢ = س-١)، والتباين موافق لعلاقة التضاد في المربع (س١عكس س٢) و(س-١عكس س-٢)(٢)، ويمكن تمثيل علاقتي التشاكل والتباين وفق الشكل الآتي:



التباين والتشاكل وفق مبدأ المربع السيميائي

فوجود العلامة السيميائية ضمن تعبير انزياحي ما (كالاستعارة/ الأيقونة) بحيث تشاكل فيه العلامة دلالتها وفق مبدأ الاستبدال، وفي المقابل يستحضر القارئُ العلامة المباينة ودلالتها المشاكلة لها، بحيث تتحدد قيمة العنصر الدلالي المستحضر في إطار البنية النصية، " فإذا كان

---

(١) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص١٦.

(٢) يُلحظ حضور علاقة (التناقض) فيما بين العناصر المشكلة لمربع التشاكل والتباين رغم غيابها الظاهري، فالعلامة في مستوى التشاكل (س١) تناقض **دلالة العلامة** في مستوى التشاكل (س-١)، وكذلك العلامة في مستوى التشاكل (س٢) تناقض **دلالة العلامة** في مستوى التشاكل (س-٢).

أحد العنصرين معطى فالثاني موحى به، وإن لم يكن حاضرا، إذ لا يقابل فكرة السواد سوى البياض ولا يقابل فكرة البشاعة إلا الحسن... يستدعي ظهور أحدهما العنصر الآخر "(١)

وبتحديد القارئ لمواضع التشاكل والتباين النصية (العلامة وما تفضي إليه من دلالات في نطاق سيرورة التدليل) تتركز الدلالة وتترسخ في الأفهام وتتعمق في مسار القراءة وفرضياتها وأسئلتها، فنحقق بذلك وحدة النص وعلاماته السيميائية وصولا إلى انسجام المضمون بوصفه عالما كليا دالا. "ولهذا اقترن مصطلح التشاكل بمصطلح التباين معا... في مقاربة النص وفق آليات المقاربة السيميائية "(٢) فبهما يتحقق القارئ من صحة فهمه للعلامات السيميائية من قرينة وأيقونة ورمز وتداعياتها الجمالية، ومن ثم يتأكد لدى القارئ تداخل هذه العلامات الثلاث وتضافرها بعضها مع بعض بما يحقق الاتساق والانسجام فيما بينها.

هذا وستعمد الدراسة أثناء قراءتها للعلامات الجسدية عند الرجل في شعر الأعشى إلى استثمار مربع غريماس بعلاقاته، بالإضافة إلى تداعيات التشاكل والتباين وفق مبدأ المربع السيميائي، سعيا إلى إضفاء تمثيل منظم منطقي منسجم على بنية المضمون لتلك العلامات الجسدية وما تثيره من مضامين مضمرة في المستوى الدلالي العميق للعلامة بتجلياتها كافة.

سادسا: أهميَّة الدراسة السيميائية

تتدافع السيميائية بين أن تكون علما، أو منهجية، أو نظرية، أو تقنية بحثية؛ أما علميتها فما زالت بحاجة إلى بناء وتصميم؛(٣) لأنها لا تملك مسلمات نظرية وفرضيات متفق عليها(٤)، أما بوصفها منهجية للبحث فتستمد ذلك من نطاقها التطبيقي الواسع، إذ تشمل كافة العلامات اللسانية وغير اللسانية، كالأنساق الثقافية؛ من لباس وطعام وطقوس وحركات جسدية...

---

(١) تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص١٦٣.
(٢) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ص١٤-١٥.
(٣) انظر: توسان، (برنار): ما هي السيميولوجيا، مرجع سابق، ص٤٤. وانظر: جيرو، (بيير): علم الإشارة، السيميولوجيا، مرجع سابق، ص٢٦، والرأي لرولان بارت.
(٤) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص٣١.

فبالسيميائية تـتم مقاربـة النـصوص بـسياقاتها الاجتماعيـة(١) والتاريخيـة والنفـسية(٢) والإديولوجية... (٣)، وباشتغالها على العلامات اللسانية خاصة عُدَّتِ السيميائية تقنية بحثية تتبع مسارا يخترق لعبة الدالات (الممثلات) (٤) بواسطة مؤول للوصول إلى الموضوع الذي يتحول بدوره إلى علامة في نطاق سيرورة تدليلية لا تنتهي، والسيميائية نظرية للأنظمة الدلائلية؛(٥) في اشتغالها على أنساق الفكر والوجود والحياة بشقيها المادي والروحي(٦).

نتبين مما سبق أن السيميائية ما زالت وليدة في تكوينها بمسلماتها ونظرياتها وفرضـياتها ومنهجها ومنهجيتها ومجال تطبيقها وسيرورتها البحثية...، فهـي مـنهج نقـدي أفـاد مـن الاتجاهات النقدية المختلفة من بنيوية ونفسية واجتماعية وأسلوبية وآليات تلق... ووفق بينها (٧) وصَهَرَها في إطار العلامة السيميائية، فازدادت فاعلية السيميائية بعطائها الخصب(٨) الـذي لا ينبذ أي اتجاه نقدي، بل يجعل من مادتها النقدية علامات سيميائية تدرسها بعمق وسعة للبحث عن تشكلها وطرق اشتغالها في توليد المعنى وتمفصل دلالاتها(٩) في نطاق منهج قرائي تأويلي

---

(١) يقول: ج.ك.كوكي: إن السوسيو سيميائية... تتضمن دراسة الإيحاءات الاجتماعية لسيميائيات غير لسانية (ثيابية، غذائية، حركية... انظر: كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص١٦٥.

(٢) يقول ج.ك.كوكي: نرى أن السيميائية مطالبة بالتوجه نحو التحليل النفسي...، لذلك تـؤرخ ج.كريـستيفا ميلاد السيميائية الجديدة المسماة (السيميائية التحليلية) بالاكتشاف الفرويدي للاوعي. انظر: المرجـع نفـسه، ص١١٧.

(٣) يقول فاضل ثامر: يتعين على الناقد العربي أن يبلور مقاربة نقدية يفهم خلالها الـنص ضـمن سـياقاته الاجتماعية والتاريخية والإيديولوجية؛ وذلك لكي لا يجد نفسه في شرك مقاربة شكلانية للـنص تفرغـه مـن جوهره الاجتماعي ودلالاته التاريخية والثيمية والفلسفية... انظر: ثامر، (فاضل): اللغة الثانية، فـي إشـكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، مرجع سابق، ص ص٦١-٦٢.

(٤)انظر: غريماس، (الجيرداس.ج) وفونتنيي، (جاك)، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلـى حـالات النفس، مرجع سابق، ص٥٥.

(٥) انظر: كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص١٩. وانظر: بنكراد، (سـعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٥٦.

(٦) انظر: المرابط، (عبدالواحد): السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، ط١، دار الأمـان، الرباط ـ المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠م، ص٧.

(٧) انظر: المرابط، (عبدالواحد): السيمياء العامة وسيمياء الأدب...، مرجع سابق، ص١٠.

(٨) انظر: مرتاض، (عبدالملك): التحليل السيميائي للخطاب الشعري...، مرجع سابق، ص ص١٢-١٣.

(٩) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص١٢. وانظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٥٢.

مقارب للنص، وفق آليات متعددة، للوصول إلى البنية العميقة فيه.(١) ولذا تتعدد الرؤية النقدية في إطار السيميائية وآلياتها وأدواتها.

والسيميائية منظومة من المفاهيم، وشبكة من الإجراءات التحليلية؛ إذ تشكل الأساس المنهجي التداولي للمعنى، حيث تتجاوز السيميائية العلامة بدلالاتها المعجمية(٢) إلى الإيحاء والمضمون المضمر داخل النص وسياقاته المتعددة(٣)، وتكشف عن السيرورات الدلالية الممكنة بإيمانها بتعددية المعنى وانفتاحه.(٤)

وتبرز أهمية الدراسة السيميائية – أيضا – من إطلاعنا على كيفية اشتغال المعنى وانبنائه داخل النص، وذلك في العبور من المستوى السطحي المرئي إلى المستوى العميق المتواري، فقيمة السيميائية بنظرها إلى ما وراء الظواهر والعلامات المباشرة، وبحثها عن أنماط دلالية غير مرئية، فهي تدريب على التقاط الضمني والمتواري المضمر والمتمنع من الدلالات النصية.(٥)

إن اشتغال السيميائية الأساس ينصب على النص الذي ألغى سلطة المؤلف لصالح سلطة البنية النصية وما يحيط بها من سياقات ثقافية، ولهذا تُقدِّمُ السيميائية العلامة اللسانية على غيرها من العلامات(٦)، وتركز على العلامة ضمن سياقها النصي الداخلي وعلاقاتها التناصية الخارجية، فلا قيمة للعلامة معزولة عن سياقاتها(٧)، وبهذا تتجاوز السيميائية الباب المسدود

---

(١) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص٥، ص٧.
(٢) انظر: فونتاني، (جاك): سيمياء المرئي، ط١، ترجمة علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ٢٠٠٢م، ص١١.
(٣) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ص٢٣٦-٢٤١.
(٤) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص ص٢٣-٢٤.
(٥) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص١٥.
(٦) انظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص ص٣٤-٣٥.
(٧) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص١٢. وهذا يحيلنا إلى مفهوم (القيمة Value)، فليس للعلامة قيمة مطلقة في ذاتها، بل تعتمد قيمتها على علاقاتها بالعلامات الأخرى داخل النظام. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مرجع سابق، ص٢٣٩.

الذي أقامه النقد البنيوي الشكلي(١) في بحثه عن العلاقات الثنائية(٢) للعلامات ضمن شكل قار في بنية معزولة(٣)، وتتجاوز – أيضا – التحليلات الشكلية المجردة القاحلة التي أدت إلى إفقار النص في معظم الأحيان.

فالسيميائية تجديد للفكر والوعي القرائي والنقدي(٤) بدراستها لكل ما هو حامل لمعنى في ثقافة النص(٥)، أو أي منتوج ثقافي مهما كان نوعه كأسلوب البناء واللباس والسلع التجارية...(٦) وحتى الفنون المتعددة من نحت ورسم وموسيقا...، (٧) ولكن كما قلنا آنفا تفضل السيميائية العلامة النصية على سواها؛ لأن النص منتوج سيميائي يتمفصل داخل نظام ثقافي وحضاري(٨)، وتتوزع الدلالة داخل هذا النظام على شكل علامات منظمة وفق شفرة ما تتخطى الواقع وانعكاساته الحقيقية(٩) لتبني عالما جماليا ثقافيا نعيد فيه وفي أشيائه النظرَ بعمق أكبر.

وتشكل الدراسة السيميائية بحثا في العمق اللاوعي للفرد والمجتمع، في اهتمامها بالمعنى داخل سيرورة تشتغل فيها العلامات وتتضافر وتتبنى بعضها على بعض، مولدة عمقا في الفكر، وتشكيلا جماليا فريدا داخل النص الأدبي، كل ذلك انطلاقا من مادة ملموسة وهي

---

(١) انظر: عزام، (محمد): النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، ١٩٩٦م، ص١٢٣.

(٢) يتمفصل مضمون النص في المسلمة البنيوية على أساس الاختلافات القائمة بين عناصر الدلالة (كبير/صغير، أعلى/أسفل...)، هذه الاختلافات تشكل شكل المضمون. انظر: إينو، (آن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص٢٣٠.

٣) نقصد هنا مبدأ المحايثة الذي يعد من مرتكزات البنيوية، ويعني: ما هو كامن في موضوع بشكل قار وثابت. انظر: غريماس، (ألجيرداس.ج) وفونتنيي، (جاك): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، مرجع سابق، ص٥٤.

(٤) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص١٠.

(٥) انظر: كورتيس، (جوزيف): سيميائية اللغة، مرجع سابق، ص٩.

(٦) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص٣٧١.

(٧) اقترح جان ميكاروفسكي أن تصبح دراسة الفنون جزءا لا يتجزأ من السيميائية. انظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص١٩.

(٨) انظر: خمري، (حسين): نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ٢٠٠٧م، ص١٤، ص٣٦.

(٩) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص١٥٠، ص٢١٣.

(العلامة) التي تحيل إلى شبكة دلالات عن طريق القارئ الذي يندغم في ثقافة النص وبناه اللسانية والمعجمية...، ويتفاعل بثقافته الإدراكية مع ثقافة النص الجمالية، بفهمه للعلامات وسياقاتها، وجمالياتها، وطرق اشتغالها، وإيحاءاتها النفسية والاجتماعية والإديولوجية والفكرية والميثولوجية...، لتصب كلها في قالب واحد هو النص الأدبي بعناصره وفاعليتها السيميائية.

وبعد هذا المهاد النظري الذي تعرف فيه قارئ هذه الدراسة مفهومَ العلامة وفاعلية سيرورتها التدليلية داخل الشفرة النصية المبنية على سنن التواصل المرتبط بالمرجع العلاماتي الموضوعي بعلاقاته الأيقونية والمؤشرية والرمزية، ولأهمية ذلك كله نلتمس في فصول الدراسة الآتية استثمار هذه المفاهيم السيميائية وتقنياتها البحثية ومساراتها المنهجية وفلسفتها الفكرية؛ من أجل سبر أعماق العلامات الجسدية في شعر الأعشى الكبير والممثلات الثقافية المتعلقة بالجسد بوصفها علامات غنية في ثقافة النص الشعري للعصر الجاهلي، تنم عن ثقافة جمالية فنية وقيمية إنسانية، وتستند على شفرة رمزية كامنة في حضارة النص المادية والروحية، مبتدئا بالعلامات الجسدية للمرأة، مرورا بالعلامات الجسدية للرجل، انتهاء بالعلامات الملازمة للجسد الإنساني التي تمثله في أبعاده الثقافية/ الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية والإديولوجية والجمالية.

الفَصْلُ الأوَّل

سيميائيَّةُ جسدِ المرأةِ في شعرِ الأعشى الكبيرِ:

* المبحث الأول: سيميائيةُ الرأسِ.

أولا: سيمائية (العين)، ثانيا: سيميائية (الفم)،

ثالثا: سيميائية (الشَّعر)، رابعا: سيميائية (الوجه والخد والجيد).

* المبحث الثاني: سيميائيةُ الجذعِ والأطرافِ.

أولا: سيميائية (النحر والثدي)، ثانيا: سيميائية (العَجُز والخَصر والمتن)

ثالثا: سيميائية (اليد)، رابعا: سيميائية (القدم والساق والفخذ).

* المبحث الثالث: سيميائيةُ الحركةِ: (المشي، التمايل، الرقص...).

* المبحث الرابع: سيميائيةُ اللَّونِ والرائحةِ.

* المبحث الخامس: سيميائيةُ الصفاتِ الكليَّةِ للجسد .

المبحث الأول: سيميائية الرأس في شعر المرأة عند الأعشى

يتكون هذا المبحث من أربعة محاور فرعية، تبدأ بدراسة سيماء العين، ومن ثم سيمياء الفم، يلي ذلك سيمياء الشَّعر، وينتهي بسيمياء الوجه والخد والجيد.

أولا: سيميائية العين في شعر المرأة

إنَّ عين المرأة ممثل سيميائي يشكل بوابة للجسد الأنثوي، ويغترف منه الناظر إليه أحاسيس المرأة وأفكارها وشخصيتها...، ويمثل علامة أو مؤشرا يجاور الموضوع المشار إليه، كالحسن أو الضعف أو الخفة والطيش...وغيرها، فالعين علامة مؤشرية تحيل إلى معان متعددة حسب السياق. بالإضافة إلى أن جمال العين هو " وحده المسموح به، ومن ثم فإنه يمثل الجمال الأنثوي الأبرز أو المقبول كشفه اجتماعيا، ومن هنا تتمحور حول هذا العضو اهتمامات المرأة تعويضا عن مناطق الجمال الأخرى الممنوع إبرازها واستعمالها للإغراء"،(١) "وقد تغدو العين في سياق ما لسانا فصيحا متكلما ينطق بمعان فيستجيب من يعاينها بعد اقتناص مرادها... من هيئة تشكلها...، فالعيون وجوه القلوب وأبوابها التي تبدو منها أحوال النفس وأسرارها ".(٢)

و العين أو أي علامة جسدية من هذه المرأة في شعر الأعشى غير مقصودة لذاتها النفعي أو الغريزي في النص؛ لأن هذه المرأة لا تتطابق ضرورة مع أيَّةِ امرأة خارج الخطاب(٣)، فهي امرأة شعرية لا علاقة لها بالمرأة الواقعية، إنها تشكيل جمالي ذات جسد شعري،(٤) والخطاب الشعري بوصفه خيالا هو الذي يشكل هوية هذه المرأة وسيميائية جسدها، وذلك بالعبور من شكل العبارة: (الممثلات/الدوال اللسانية المجردة) إلى شكل المضمون: (الموضوع المباشر أو الدينامي)، والكشف عن البنية العميقة للنص: (المؤوِّلات الدينامية والنهائية)؛

---

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر، ط١، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ١٩٩١م، ص٧٣.

(٢) عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٧م، ص ص٤٨-٤٩.

(٣) العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص٢٤٥.

(٤) انظر: الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٧م، ص٢٨٣.

لإظهار الملامح الدلالية للجسد في شعر المرأة. " فالجسد نظام من العلامات الدالة والمنتجة للمعاني ".(١)

وقد قرن الأعشى عين المرأة بعيون الظباء، وجعلها فاترة ساكنة حوراء مكتحلة تسارق النظر بطرفها إلى الذات المتكلمة، يقول الأعشى مشبها عيني المرأة بعيني الرئم: (٢)

٣. مُبَتَّلَةٌ هَيْفَاءُ رَوْدٌ شَبَابُهَا لَهَا مُقْلَتَا رِئْمٍ وَأَسْوَدُ فَاحِمُ

يبدو أن منطوق النص جعل للمرأة مقلتي رئم على سبيل التملك وليس فقط على سبيل التشبيه، فلام الملكية الداخلة على الضمير (الهاء) العائد على المرأة خلق حالة من التماهي بين عيني المرأة ومقلتي الرئم (صغير الظبية)(٣) وقد شكلتا أيقونة سيميائية، بحيث انتقل موضوع (صغر السن) إلى المرأة مضافا إليه الجمال والحسن، بالإضافة إلى الليونة وفتور الجسد الذي دلت عليه (المقلة)؛ لأنها الجزء الجسدي الذي يعكس حال الجسم كاملا من سقم وضعف...إلخ، وقد أحيلت هذه الدلالة مباشرة من العين إلى المرأة.

ويقول الأعشى وقد استعار عين البقرة الوحشية للمرأة: (٤)

٥. وَعَيْنِ وَحْشِيَّةٍ أغْفَتْ فَأرَّقَهَا صَوْتُ الذِّئَابِ فَأوْفَتْ نَحْوَهُ دَأبَا

وهذا انزياح استبدالي استعاري حلت فيه عين الوحشية المذعورة ـ بسبب صوت الذئاب ـ محل عين المرأة، ويضفي الانزياح الاستعاري ـ بوصفه أيقونة سيميائية ـ على التعبير المباشر جمالا، ويحيل إلى تداعيات تخييلية واسعة، تحرك مخيلة القارئ، وتزيد من إمكانية الفهم عنده؛ إذ يربط المتلقي مباشرة بين حال المرأة الخائفة والوحشية المذعورة بما فيهما من

---

(١) ابن حتيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع، دراسة انتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، ط١، الانتشار العربي، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٨م، ص١٧.

(٢) الأعشى الكبير (ميمون بن قيس البكري ٧٣ هـ ـ ت ٧هـ): ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد محمد حسين، ط٧، مؤسسة الرسالة، بيروت ـ لبنان، ١٩٨٣، ق٩، ص١٢٧. هيفاء: خميصة البطن. رود: ناعمة.

(٣) إن تشبيه المرأة بالغزال يرتبط بالتقديس كما يرى بعض الباحثين كنصرت عبدالرحمن وعلي البطل، وهذا ما تدلل عليه اللغة، فالغزالة والشمس والمقلة تتبادل المواقع فالشمس غزالة والمقلة شمس فمقلة الغزالة تحيل بهذا إلى الشمس وعبادتها عند بعض العرب... انظر: عبدالرحمن، (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط١، دار كنوز المعرفة، عمان ـ الأردن، ٢٠١٢م، ص ص١٢١-١٤١. وانظر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط٢، دار الأندلس، بيروت ـ لبنان ١٩٨١م، ص٦٩.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق ، ق٧٩، ص٤١١. وحشية: أي بقرة وحشية. أوفت: أتت نحوه؛ أي نحو الصوت. دابا: أي دأبا، من دأب؛ أي مضى واستمر.

عناصر الشبه مولدة أيقونة تصويرية تحوي عناصر الحركة والشكل، وما يعكسانه من أحاسيس. فلا يلجأ المتلقي إلى تأويل الممثل الاستعاري إلا عندما يدرك عبثية المعنى الحرفي(١).

ونلحظ ـ هنا ـ أن المتكلم أيا كان يحاول بطرق شتى توضيح صورة الممثل السيميائي الأساس (عين الوحشية المذعورة) الذي يتحول بدوره إلى موضوع (ذعر المرأة وانتصاب الجسد بانتباهه المفاجئ بسبب الخوف الشديد الذي أيقظ كامل الجسد وأظهره) بما يثير في ذهن المتلقي أفهاما متعددة نابعة من ثقافة هذا المتلقي وما يتيحه الممثل السيميائي ـ الذي يحيل إلى موضوع ـ من سبل إدراكية، وبهذا يتفاعل المتلقي مع النص وعالمه أو التعبير وموضوعه الجمالي مولدا بذلك مؤولات متعددة تصبح بدورها موضوعات لفهم آنيٍّ أو مستقبلي، بحيث يضمن المؤول النهائي ضمن السيرورة التدليلية فهما قارا أو شبه قار، وينطلق المؤول الدينامي إلى فضاءات متعددة تتجاوز حدود الزمان والمكان والإنسان.

والعين هي المؤثر الطبيعي أو الشيء الواقعي الذي يحاول المتكلم توضيح صورته ووقعه في فكره وعواطفه، إذ تسيطر العين بوصفها عضوا جسديا للمرأة على قلب ذات المتكلم وتجعله مقيدا إليها، حيث يقول: (٢)

٥. صَادَتْ فُؤَادِي بِعَيْنَـيْ مُغْـزِلٍ خَـذَلَتْ تَرْعَـى أغَـنَّ غَضِيْـضًا طَرْفُـهُ خَرِقَـا

فالعين هنا علامة سيميائية دالة في كوامنها الموضوعية على الرفق والحنو الذي يطلبه صوت النص ويرجوه من المرأة المعادل الرمزي للظبية، إذ يطلب منها الرعاية كما ترعى غزالها الصغير، فالعين ممثل علامي حل محل المصيدة التي توقع بقلب الذات المتكلمة، فهي انزياح استبدالي استعاري، أي أنها أيقونة سيميائية تشبه المصيدة بما تشمل عليه من حنو ورفق أصاب قلب المتكلم فاصطاده، وهذه الأيقونة تحيل إلى مضمون مضمر غير ظاهر دال على وقوع المتكلم أسيرا لهاتين العينين ولا سبيل له بالانفكاك منهما.

(١) انظر: إيكو، (أمبرتو): التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص١٤٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨٠، ص٤١٥. خذلت: تخلفت عن صواحبها وانفردت. ظبي أغن: يخرج صوته من خياشيمه. غض طرفه: خفضه وكفه وكسره. خرق الغزال: إذا أطيف به فلزق بالأرض.

لا يصبُّ الأعشى اهتمامه فيما سبق على عين المرأة مباشرة، بل نجده ينشغل بالمشبه به أو المستعار منه، وينسى العضو الجسدي الإنساني نفسه، وفيما يأتي سيركز الأعشى على العين نفسها مجردة، وإذا اقترنت بشيء فإنه لا ينسى وصفها أو يهجرها كليا، يقول مثلا في فتور العين وسكونها: (١)

١٦. فَبَانَ بِحَسْنَاءَ بَرَّاقَةٍ   عَلَى أنَّ فِي الطَّرْفِ مِنْهَا فُتُورَا

فتعبير (فتور الطرف) (٢) علامة جسدية تمثل في مستواها اللساني صفة لعين المرأة تجعلها ساكنة منكسرة ضعيفة لينة مسترخية، وهذا التعبير يشكل انزياحا استبداليا كنائيا دالا على موصوف وهو (عين المرأة)، وبفتور الطرف يحيل المتكلم مباشرة إلى الحسن والجمال وصغر السن، وفي الوقت نفسه يحيل إلى أن هذه المرأة متيمة قد شغف قلبها بالعشق، فهي مطروفة العين بدليل الممثل اللساني (الطرف) وقد طرفها حب الرجال وأغواها، فهي تطمح وتشرف بنظرها ولا تغض طرفها، وهي ذابلة بدليل الممثل (فتور) الذي يضفي عليها انكسارا وحسنا مع هيام، وهو نقص في المرأة في بعده الأخلاقي، فالعفة تقتضي غض الطرف لتكون المرأة مطلوبة من الرجال لا طالبة لهم، ولهذا استدرك المتكلم قوله بعد وصفه لها بالحسناء في الشطر الأول من البيت.

وسكون عين المرأة وانكسارها يشكل علامة فارقة عند النساء الظاعنة، إذ يقول الأعشى:(٣)

٣. مِنْ كُـرَاتٍ وَطَـرْفُهُنَّ سُـجُوٌّ   نَظَـرَ الأُدْمِ مِـنْ ظِبَـاءِ الخَرِيْـفِ

فبالإضافة إلى سكون العين، يعمق الأعشى هذا السكون ليربطه بنظر الظباء الأدم بطريق التشبيه البليغ الذي يجعل فتور النظر للنساء الظاعنة بمنزلة نظر الظباء، راسما بهذا أيقونة تجمع عناصر الشبه الشكلية الدالة على معنى مضمر غير مباشر يحيل إلى الضعف والخشوع والاستكانة التي شملت النساء وقد استقلت على حدوجها، ولا يشكل سكون الطرف هنا فعلا استهوائيا منكرا من الظعائن، بل هي مشاعر طبيعية لأن " هناك فاصل بين الهوى بوصفه

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٢، ص١٤٥.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طرف): الطَّرف: طرْف العين،... والمطروفة من النساء التي قد طرفها حب الرجال.، فهي تطمح وتشرف لكل من أشرف لها ولا تغض طرفها، والمطروفة: كأن في عينيها قذى من استرخائهما.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٣، ص٣٦٣.

تجاوزا للحدود (العتبات الثقافية)، وبين المشاعر التي تشير إلى حالات (اعتدال) تفرضها الثقافة " (١)

إن السجو(٢) في عيني المرأة وسواد رؤوس جفونها يظهر عينيها وكأنها مكتحلة، بالإضافة إلى سعتها وتباعد ما بين حاجبيها، يقترن ذلك بالظبية الأدماء، والرئم الأبيض، والجسد الأبيض، مع نقاء العين وصفاء سوادها وبياضها، يقول الأعشى:(٣)

١٣. تَلَألُؤهَا مِثْلُ اللُّجَيْنِ كَأَنَّمَا تَرَى مُقْلَتِي رِئْمٍ وَلَوْ لَمْ تَكَحَّلِ

١٤. سَجُوَّيْنِ بَرْجَاوَيْنِ فِي حُسْنِ حَاجِبٍ وَخَدٌّ أَسِيلٍ وَاضِحٍ مُتَهَلِّلِ

فمقلتا المرأة ممثل دال على الحسن والجمال، وتعبير النفي الجازم بقوله: (لم تكحل) مؤشر سيميائي للعين يشير إلى الجمال الطبيعي الذاتي فيها غير المصنوع، أما لفظتا (سجوين/برجاوين) (٤) فهما ممثلان يحيلان إلى فتور الطرف وسكونه بما يثيره في المتلقي من سكينة، بالإضافة إلى الارتفاع والسموق فيهما باشتراكهما مع بروج السماء في تلألئها وضيائها وإبراقها، بما يثير في المتلقي من إيحاء بالقداسة مع الحسن والكمال والمثالية، وقد أضيف إلى جمال عين المرأة الذاتي قرينة سيميائية وهي (حسن الحاجب) بمجاورته للعين، مشكلا علامة تحيل إلى حسن العين الواقعة في محجر هذا الحاجب.

وعين المرأة بصفاء لونها الواقع بين البياض والسواد مولدا صفة (الحور) (٥) تحيل إلى الجمال والحسن، حيث يقول الأعشى: (٦)

١٢. وَإِذَا غَزَالٌ أَحْوَرُ الْعَيْنَيْنِ يُعْجِبُنِي لِعَابُهْ

فدوال التعبير اللساني (غزال أحور العينين) تحيل إلى مدلول مباشر هو (الحيوان المعروف)، وقد نقل إلى معنى جديد غير مباشر بطريق الانزياح الاستبدالي الاستعاري بحيث

---

(١) غريماس، (ألجيرداس.ج) وفونتنيي، (جاك): سيميائيات الأهواء...، مرجع سابق، ص١٠.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سجا): سجوُ الليل تغطيته للنهار مثل ما يسجى الرجل بالثوب، وامرأة ساجية: فاترة الطرف، وعين ساجية: فاترة النظر، وطرف ساج: أي ساكن.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٣.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (برج): البَرَج: تباعد ما بين الحاجبين، وكل ظاهر مرتفع فقد برج، وإنما قيل للبروج لظهورها وبيانها وارتفاعها، والبَرَج: نَجَل العين وهو سَعَتُها، وقيل: البرج سَعَة العين في شدة بياض صاحبها، والتَبَرُّج: إظهار المرأة زينتها ومحاسنها للرجال.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حور): الحَوَر: أن يشتد بياض العين وسواد سوادها، وتستدير حدقتها وترق جفونها ويبيض ما حواليها، مع شدة بياض الجسد... والحوراء: البيضاء، لا يقصد بذلك حور عينيها، والحواريات من النساء: النقيات الألوان والجلود لبياضهن.

(٦) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٤، ص٣٣٥.

يشير إلى المرأة الحسناء حوراء العينين، وهو الجامع ما بين الدلالة المباشرة والمضمون غير المباشر، والدليل أو القرينة التي منعت إيراد المعنى الحقيقي الدال على الغزال المعروف هو قوله: (يعجبني لعابه)، وقوله بعد ذلك: (والكف زينها خضابه) فالغزال لا يزين كفه بالحناء.

إن (الحور) في عين المرأة ملمح جمالي يقرن الضد الأسود إلى الضد الأبيض مع شدة بياض الجسد، مما يجعل من المرأة في شعر الأعشى نقية صافية في عينيها وجسدها، لتكون امرأة مثالية تحوي كل عناصر الحسن والجمال، وتبتعد عن أي عنصر من عناصر القبح، فهي امرأة للإشهار والتصوير والدعاية فقط، بعيدة عن كل المؤثرات الجسدية التي تقلل من قيمة الجمال كالحيض والنفاس... وما شابه ذلك.

ويلحظ أن الأعشى يصف المرأة المحبوبة بضمير المذكر، أيكون إسباغ صفات التذكير على أنثاه إشارة للموت والعقم بسبب النأي؟، حيث قال سابقا (غزال أحور) وكأنه يريد التستر على المحبوبة بالإيهام، وهو إخفاء للمحبوبة عن أعين الرقباء بما يعضد فكرة البعد والانفصال بينهما. حيث يقول:(١)

٨. أضَاءَتْ أحْوَرَ العَيْنَيْنِ طِفْلاً يُكَدَّسُ فِي تَرَائِبِهِ الفَرِيْدُ

فأحور العينين ممثل لساني يحيل عن طريق الانزياح الاستبدالي الكنائي إلى (الغزال)، ويشكل هذا المدلول موضوعا يصبح بدوره ممثلا يحيل عن طريق الانزياح الاستعاري إلى (المرأة) ذات الحور، وهذا الموضوع المؤوَّل يصبح ممثلا يحيل بدوره إلى مدلول مضمر يشكل دلالة التضمين التأويلية، ليكون المؤول النهائي دالا على رمزية الحسن والمثالية. وقد جعل المتكلم من النار – (المتضمنة في تاء الفاعل في الفعل أضاءت) – قرينة سيميائية جاورها العينين؛ ليكشف عن صاحبتهما وعينيها اللتين استمدتا من الموقد بريقا أظهر حورهما الدال على صغر السن ومن ثم الحسن... وغيرها من المضامين غير المباشرة في نطاق السيرورة التدليلية.

وكما ذكر سابقا فالمرأة المطروفة التي تسترق النظر إلى الرجال امرأة غير مرحب بها في شعر الأعشى، إذ يقول:(٢)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٥، ص٣٧١. الترائب: عظام الصدر. الفريد: الدر المنظوم المفصل بغيره من كريم الأحجار.

(٢) المصدر نفسه، ق١٨، ص١٨٩. عنفص: بذيئة قليلة الحياء. الداعر: الخبيث الفاسق.

٨. لَيْسَتْ بِسَوْدَاءَ وَلاَ عِنْفِصٍ تُسَارِقُ الطَّرْفَ إِلَى الدَّاعِرِ

فقد نفى عن المرأة اختلاس النظر بطرف عينها، وهو ما يحيل إلى ازدراء المرأة الجريئة في نظرها إلى الرجال وخاصة الخبث منهم، ولكن استراق النظر لا يكون في سياقاته كلها مذموما، بل ربما نجده في سياق ما محمودا، حيث يقول الأعشى: (١)

٥. السَّارِقَاتِ الطَّرْفَ مِنْ ظُعُنِ الـ ـحَيِّ وَرَقْمٌ دُونَهَا وَكِلَلْ

ومضمون البيت انزياح استبدالي كنائي يقترن سيميائيا بـ (النساء الظاعنة) ويؤشر إليها، إذ يسترقنَ النظر إلى ما حولهُنَّ من خلف الأقمشة التي تغطي وجوهَهُنَّ والحدوجَ، بما يجعل من الفعل الحركي وهو (استراق النظر) دالا مباشرا يحيل إلى فتنة النساء وأخذهن بهوى الذات المتكلمة، حيث قررت الابتعاد عن طلاب الغانيات بوصفه لهوا وغزلا لا فائدة منه.

إن العين في شعر المرأة عند الأعشى غير مخصوصة بالدلالة على الحسن أو الفتنة والاستهواء، بل تشير كذلك إلى الحزن والخوف، " فالعين معين لا ينضب للتعبيرية... وتشكل العضو السيميائي الأكثر ثراء في الإشارية... وتقول لغة العين في التواصل الغوائي ما لا تقوله اللغة "(٢) يقول الأعشى: (٣)

٢٣. وَظُعْنُنَا خَلْفَنَا كُحْلاً مَدَامِعُهَا أَكْبَادُهَا وُجُفٌ مِمَّا تَرَى تَجِفُ

تحيل دموع الأظعان المختلطة بالكحل إلى الألم والرعب اللذين حلا في قلوب النساء، مما يشاهدنه من قتال الرجال في معركة (ذي قار) التي أشار إليها المتكلم في قصيدته، وقد ظهرت العلامة اللونية (الكحل الأسود في العيون) بوصفه ممثلا سيميائيا يوافق مضمونا مضمرا يحيل إلى الموت المحتمل للأظعان، فإما النصر والحياة، وإما السبي والموت. إن لغة العينين " لغة شديدة التعبير، حمَّالة رسائل شديدة التنوع في الإفصاح والإضمار... كما تعرب النظرة عن الحب وعن الاشتهاء، وعن الرفض أو القبول، وعن الخوف أو الأمل، أو الاسترحام أو الرحمة، وعن الاشمئزاز أو الاحتقار أو الاحترام...إلخ"(٤)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٢، ص٣٢٥.
(٢) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ١٩٩٩م، ص١٠٤.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٢، ص٣٦١. وجف القلب يجف: خفق، فهو واجف، والجمع: وُجُف.
(٤) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية...، مرجع سابق، ص٩٣.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للعين** يستمد حقوله الدلالية من **مرادفات للعين وصفتها**، ومن **العنصر الحيواني.**

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(لمرادفات العين وصفتها)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لعين** المرأة عند الأعشى: الطرف فاتر/ طرف سجو/ تسارق الطرف/ مقلتا رئم/ سجوين/ برجاوين/ أحور العينين/ كحلا مدامعها.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للحيوان)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لعين** المرأة عند الأعشى: مقلتا رئم/ عين وحشية/ عين مغزل/ نظر الظباء الأدم/ مقلتي رئم/ غزال أحور.

إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين يشكلان البنية الدلالية المجردة **لعين** المرأة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية. هي أن **عين** المرأة علامة سيميائية دالة على الحسن وصغر السن، فالاستهواء والافتتان.

ثانيا: سيميائية الفم من شعر المرأة

حظي الفم ــ كذلك ــ بالعناية البالغة ــ في شعر الأعشى ــ بوصفه علامة غنية بإيحاءاتها من الوجه الإنساني عامة، وعضوا ظاهرا غير خفي من جسد المرأة خاصة، فالفم في شعر الأعشى ممثل دال على الحسن شكلا بصريا، وعلى الرائحة الطيبة شما أنفيا، وعلى عذوبة المذاق لسانيا...وغيرها، فقد وصف الأعشى المرئي اللوني من فم المرأة وقرنه بالضياء والبياض، وجعله يتماهى بلونه واستواء أسنانه والنباتَ كذرى الأقحوان، ويأخذ من ماء الغدير برودةً، ومن الخمر طعماً ولوناً، ومن البلّور شفافية...إلخ، فالحواس البصرية والشمية والذوقية تشكل رصيد العلامة (الفم) من جسد المرأة، وتجعلها في علاقة أيقونية مع عناصر شبه متعددة، تضفي على العلامة الجسدية إيحاءات غنية، وخاصة عندما يرسم الأعشى لوحة سيميائية مكتملة العناصر لهذه العلامة وتجلياتها العلائقية. فثمة عناصر حسية متعددة تدخل في تشكل جسد المرأة من " نباتية وحيوانية وكونية طبيعية إلى جانب العنصر

الديني والتقديس... وكل هذه العناصر جزئيات تشكل عالم الإنسان بكل سعته وعمقه... فقد تحول هذا الجسد إلى عالم كامل يفيض بالحياة والعذوبة والرواء..." (١)

وكعادة الأعشى في وصفه جسد المرأة يقرن ذلك بالسماء ونورها من شمس وقمر وسحابها ومطرها... وبالأرض ونباتها ورياحينها من أقحوان وعسل وخمر... بما يجعل من جسد المرأة عند الأعشى نموذجا للمثالية والكمال الطبيعي. فالفم من جسد المرأة يمثل علامات مرتبطة بموضوع الطبيعة، والطبيعة بدورها تمثل علامة أو ممثلا يحيل إلى موضوع آخر وهو الدلالة على الحسن والجمال والخصب...إلخ، وهذه المؤولات بدورها تحلُّ محلَّ موضوع آخر دال على فكرة الكمال أو المثالية أو الحياة...

وقد مزج الأعشى الخمرة بفي المرأة أسنانا ورضابا بقوله: (٢)

١٥. وَكَأنَّ الخَمْرَ العَتِيْقَ مِنَ الإِسْفِنْطِ مَمْزُوْجَةً بِمَاءِ زُلالِ

١٦ . بَاكَرَتْهَا الأَغْرَابُ فِي سِنَةِ النَّوْمِ فَتَجْرِي خِلالَ شَوْكِ السَّيَالِ

فالخمر ممزوجة بماء زلال عذب، وقد جرت الخمرة على غروب الأسنان ومناقع ريقها بكرة، فازداد الفم مائية ونباتية، وقد دل على ذلك التشبيه الضمني بشوك السيال بجامع الدقة والاستواء والبياض، أما امتزاج الثنايا بالخمرة فتضمنه شوك السيال الذي بنزعه يخرج سائلا أبيضَ كاللبن(٣)، " واللون أو الشكل لا يستهدفان لذاتهما ولكن للوظائف التي يقومان بممارستها "(٤) إنها علامات سيميائية مباشرة، تحيل إلى مضمون مباشر دال على جمال المحبوبة وحسن ثناياها وطيب ريقها ومائيتها التي تحيل في مستواها السيميائي التداولي إلى مضمون مضمر غير مباشر دال على الحياة والانبعاث الإخصابي، وقد حلَّ ريق المرأة محلَّ الماء والخمرة في حالة من التماهي، ليكون بناء على ذلك علامة سيميائية رمزية دالة على الحياة والخصب(٥).

---

(١) الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي...، مرجع سابق، ص٢٨٥.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١ ص٥٥. الإسفنط: اسم من أسماء الخمر فارسي معرب وقيل رومي معرب. ماء زلال: ماء عذب. غرب الأسنان: حدها وبياضها. السيال: شجر له شوك أبيض.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سيل): السَّيَال: شجر سبْط الأغصان عليه شوك أبيض، أصوله أمثال ثنايا العذارى، وهو شجر له شوك أبيض طويل إذا نُزع خرج منه مثل اللبن.

(٤) كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص٨٦.

(٥) يرى بعض الباحثين أن امتزاج الماء بالفم وخمرته مدعاة لتقديس المرأة بوصفها رمزا للحياة... انظر: الوجود، (ثناء أنس): رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٦م، ص ص١٥٥-١٧٣.

يقول الأعشى في حسن مَبْسِم المحبوبة: (١)

٧. وَمَبْـسِـمِهَا عَـنْ شَـتِيْتِ النَّبَـا تِ غَيْـرِ أَكَـسٍّ وَلاَ مُنْقَـضِمْ

فتعبير (شتيت النبات) انزياح استبدالي كناية عن موصوف وهي (الأسنان المتفرقة)، فهو قرينة سيميائية تجعل من الأسنان والنبات يتماسان ويتجاوران بجامع (التفرق والحياة)، ويمثل علامة جسدية توحي للمتلقي بالقبح، ولهذا يردف الأعشى ذلك بإزالة صفات القبح مباشرة بعد هذا التعبير بقوله: (غير أكس ولا منقضم)، فهي أسنان ليست بقصيرة وليست بمتثلمة متكسرة، وهما ممثلان لسانيان يدلان على علامتين سلبيتين أظهرتا الضد منهما، وهو (طول الأسنان واستواؤها وتمامها)، وهو ممثل للموضوع المباشر يحيل إلى صِغَر السِّن والحُسن والخصوبة النباتية عند المرأة.

وبالإضافة إلى مائية الريق وعذوبته، ودقة الأسنان وتمامها، يتحدث الأعشى عن استوائها وحسن جلائها بقوله: (٢)

٢. غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُوْلٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُـوَيْنَى كَمَـا يَمْـشِي الْـوَجِي الوَحِـلُ

لقد حلت الأسنان محل السيف الأبيض اللامع بصقلها وجلائها، فهي علامة سيميائية استعارية شكلت أيقونة تحيل في مستواها المضمر إلى عناصر شبهٍ هي القوة واللمعان والبياض ومن ثم الشباب والحسن،...، وما قرنُ الأسنان بالسيف المصقول إلا لدلالة عميقة في سيرورة النص الكلية ليس هذا مكانها(٣).

ولا ينسى الأعشى تعميق جمال الأسنان بضحكة المرأة الكاشفة عن بياض أسنانها بقوله:(٤)

٥. وَتَـضْحَكُ عَـنْ غُـرِّ الثَّنَايَـا كَأَنَّـهُ ذُرَى أَقْحُـوَانٍ نَبْتُـهُ مُتَنَـاعِمُ

فالأسنان بيضاء دائما في وصف الأعشى لفم المرأة، وهي علامة لونية دالة على الشباب والحسن، وتتضمن تداعيات نورانية دالة على الضوء والبريق فالانبهار، واختار لفظة الثنايا

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٤، ص٨٥. الشتيت: المتفرق المفلج من الأسنان. الكسس: قصر الأسنان.

(٢) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٥. العوارض: ما يبدو من الأسنان عند الابتسام.

(٣) يجب التنبيه على أن هذه الدراسة خطوة أولية ــ لا بد منها ــ في مقاربة النصوص الشعرية عند الأعشى، وما أتت عليه من دلالات وما ستأتي عليه يظل فرضية أولية للمعنى تحتاج إلى بحث معمق للنص الواحد (القصيدة) ضمن الأنساق العلائقية الداخلية والخارجية الفرعية منها والأصلية.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٧. متناعم: ريان.

لأنها علامة من بين الأسنان تظهر أثناء الضحك المحمل بفيض دلالي سيميائي سمعي يكشف عن الثنايا المرتبطة بالحسن اللوني والشكلي، وقد ربط صوت النص الممثل (الثنايا) بأزهار الأقحوان البيضاء المتناسقة الريانة، وبهذا يضفي الأعشى على ضحكة المرأة ثنايا بيضاء اللون، متناسقة الخطوط، ريانة المنبت، لتغدو كلها علامات سيميائية تجمع عناصر الشبه بين الممثلات (الدوال)، مكونة أيقونة حسية رمزية تحيل إلى مضمون مضمر دال على الحسن والشباب...، ومن ثم الدلالة على المثالية والكمال والحياة... في نطاق السيرورة التدليلية.

ويقرن الأعشى الخمرة بفي المرأة الشابة الحسنة الخَلق بقوله: (١)

٦. مَتَى تُسْقَ مِن أَنيَابِهَا بَعْدَ هَجْعَةٍ   مِنَ اللَّيْلِ شِرْبًا حِيْنَ مَالَتْ طِلاَتُهَا
٧. تَخِلْهُ فِلَسطِيًّا إذَا ذُقْتَ طَعْمَهُ   عَلَى رَبِذَاتِ النَّيِّ حُمْشٍ لِثَاثُهَا

وهنا لا تُضاف الخمرة مجردة إلى الفم والأسنان، بل تُفعِّل الأسنانُ ذاتها، ليصير مذاق الخمرة علامة لطعمها، ويطفح من منبع كامن في ذاتها، فيعلو رضابُه اللثة الدقيقة الحسنة، كما يعلو الندى الشجرَ، وهي علامات على المائية والنباتية المقترنة بالأرض، الدالة على الخصب، وقد أضافت الخمرة التي سقيت من أنيابها إيحاء مضمرا دالا على الفتوة والشباب.

ويربط الأعشى في لوحتين مكتملتين ابتسامة محبوبته بالإشراق والبرودة، وبأسنانها الناصعة البياض مع اللثة السمراء بشوك السيال الأبيض وقد نثر النؤور خلاله، في اللوحة الأولى، ورائحة الزنجبيل، ومذاق العسل المتجمع، والشراب الطيب المذاق وقد مُزِجَ بالماء العذب البارد، في اللوحة الثانية، يقول: (٢)

٧. وَتَفْتَرُّ عَن مُشْرِقٍ بَارِدٍ   كَشَوْكِ السَّيَالِ أُسِفَّ النَّؤُورَا
٨. كَأَنَّ جَنِيًّا مِنَ الزَّنْجَبِيْـ   ـلِ خَالَطَ فَاهَا وَأَرْيًا مَشُورَا
٩. وَإِسْفِنْطَ عَانَةَ بَعْدَ الرُّقَا   دِ سَاقَ الرِّصَافُ إِلَيْهَا غَدِيْرَا

حيث تتشكل اللوحة الأولى من أيقونة سيميائية حسية بصرية؛ فابتسامتها مشرقة إشراقة الشمس، ريانة ري النبات، وفوها بارد برد الماء، تضارع أسنانها شوك السيال الأبيض الناصع وقد نُثِرَ النؤور الأسمر خلاله. وتزداد الدلالة وضوحا وجمالا بالتشبيه التمثيلي (صورة بصورة) في اللوحة الثانية المتمثلة بالأيقونة الحسية الذوقية والشمية والبصرية، إذ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٠، ص١٣٣. فلسطي: خمر من فلسطين. ربذات النى: خفيفة الشحم. حمش: لطيفة ليست غليظة اللحم.

(٢) المصدر نفسه، ق١٢، ص١٤٣. النؤور: شجر يحرق ويستعمل في الوشم. الأري: عسل النحل. شار العسل واشتاره: جمعه. الإسفنط: شراب. الرصاف: حجارة متراصة قريبة بعضها من بعض.

يجعل الأعشى من الفم وقد خالط ثمر الزنجبيل الطري المجتنى حديثا من شجرته، وبالعسل المجتمع الحديث المجتنى أيضا، ورائحة فيها لا يتغير بعد النوم، فهو كالخمرة التي سقيت شجرتها من غدير الماء العذب، وقد انساب فوق الحجارة المتراصة، وكأن الخمر النقية لا تشرب إلا ماء نقيا عذبا صافيا مصفى بالحجارة الصغيرة التي تماثل أسنان المرأة الموصوفة التي لم يتغير طعم فيها حتى بعد الرقاد!. وبهذا يجمع الأعشى في المرأة عناصر الماء والخمرة والنبات والشمس، لتصير رمزا سيميائيا للحياة والخصوبة.

واقتران الفم والأسنان بالماء العذب والخمرة الصافية شائع بتمثلاته اللسانية، حيث يقول الأعشى يصف مشهد جلاء المرأة لأسنانها في لوحة مكتملة: (١)

٥. تَجْلُو بِقَادِمَتَيْ حَمَامَةِ أَيْكَةٍ   بَرَدَاً أُسِفَّ لِثَاتُهُ بِسَوَادِ
٦. عَذْبَاً إِذَا سُئِلَ الخِلَاسَ كَأَنَّمَا   شَرِبَتْ عَلَيْهِ بَعْدَ كُلِّ رُقَادِ
٧. صَهْبَاءَ صَافِيَةً إِذَا مَا اسْتُوْدِقَتْ   شُجَّتْ غَوَارِبُهَا بِمَاءِ غَوَادِي
٨. بِمُوَشَّمٍ رَخْصِ البَنَانِ كَأَنَّمَا   خُضِبَتْ أَنَامِلُهُ بِعِرْقِ فِصَادِ

والجلاء علامة للبيان والصقل، وأداة الجلاء هما ريشتا حمامة، والمفارقة أن الريش لا يصلح أداة لجلاء الأسنان التي كنى عنها بالبرد، بل الريشتان مؤشر أو قرينة سيميائية تحيل بهما المرأة إلى بياض أسنانها وبرودة ريقها وعذوبته المقترن بالبرد وشفافيته، وقد ظهر بياض الأسنان بلثة تميل إلى السمرة طبيعيا، أو بإضافة الوشم الصناعي (إسفاف اللثة بالسواد)، فازدادت الأسنان وضوحا وعذوبة كأنما شربت خمرة صافية مزجت بماء سحاب عذب نقي سيق به من الأعالي المشرفات.

ونلحظ أن الأعشى ترك فعل الحركة السيميائي الأساس في هذا المقطع الشعري — وهو عملية جلاء الأسنان — لبيتين ترك فيهما أداة الفعل (الريشتين)، متجاوزا ذلك إلى وصف الأسنان وعلاقاتها السابقة، وبعد ذلك يعود بإيراد ما يمسك بقادمتي الحمامة وهي يد المحبوبة التي استعاض عنها بذكر الموصوف (موشم)، ووشْمُه يشكل علامة لثبات الجمال والحسن " والوشم مرتبط ارتباطا وثيقا بفعل الإنسان... ليحقق به إرادة تجابه إرادة الزمن الذي يقف

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٦، ص١٧٩. استودقت: قطرت وروقت. شج الخمر: صب عليها الماء. غوارب الماء: أعالي موجه.

في طريق الحياة... وفي هذا التشكيل يكسب قوة وقدرة على التحكم في عوارض الكون كلها التي ترده للفناء والدمار... "(١)

وكعادة الأعشى في وصفه لفم المرأة لا يذكر الاسم، بل يستعيض عنه بإيراد الصفة التي تشكل علامات سيميائية واقعة في نطاق انزياح استبدالي كناية عن الفم والأسنان، يقول: (٢)

١٠. وَمَهَـــا تَـــرِفُ غُرُوبُـــهُ يَـــشْفِي المُتَـــيَّمَ ذا الحَـــرَارَةْ

١١. كَـــذُرَى مُنَـــوِّرِ أقحُـــوَا نٍ قـــدْ تَـــسَامَقَ فِـــي قَـــرَارَةْ

يحيل الممثل اللساني (مها) في مستواه الدلالي المعجمي المباشر إلى الطـراوة والحـسن والنضارة، والشمس والقمر، واللؤلؤ والبلور والدرة... (٣) وكلها علامات تحيل إلـى البريـق والتلألؤ... أما الطراوة والنضارة فتتمثل بنبات الأقحوان ونَوره وقد ارتفع وارتوى من مستقر ماء يحيل إلى صورة رمزية في الفم واللثة خاصة، والجسد في عمومه الذي أصبح كمـستقر للمائية ونبعا للإرواء، مشكلا علامة سيميائية ترمز إلى الخصب والحياة، وخاصة أن المهـاة ترتبط بالشمس المعبودة وترمز إليها بخصبها وأمومتها المقدسة، وقد انتقلت هذه المعاني كلها إلى المرأة بوساطة أسنانها الغزيلية بضوئها الأبيض الشمسي.

وزهرة الأقحوان من أبرز العلامات السيميائية التي استند إليها الأعشى في تشبيهه لأسنان المرأة، حيث يقول: (٤)

٧. وَشَـــتِيتٍ كَـــالأقْحُوَانِ جَـــلاهُ الــــطَّلُّ فِيْـــهِ عُذوبَـــةٌ وَاتِّـــسَاقُ

إن المفردات اللسانية آنفة الذكر وهي: (شتيت / الأقحوان / جلاه / الطـل / عذوبـة / اتساق) تشكل بمجملها قرائن (مؤشرات) سيميائية تحيل إلى بياض الأسنان ومائيـة ريقهـا واستوائها، لونا وشكلا بصريان وطعما ذوقيا، ونلحظ أن عنصر المائية (الندى / الطل) قـام بدور جلاء الأسنان وأضفى عليها عذوبة وريا ومائية...، وقد رأينا في السابق جلاء الأسنان

(١) القرعان، (فايز عارف): الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٨م، ص١٣٧.

(٢) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق٢٠، ص٢٠٣. المتيم: الذاهب العقل. تسامق: علا وارتفع. قرارة الماء: مستقره.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مهه): المهاة: الطراوة والحسن والنضارة... والمهاة: الـشمس، ويقال للكواكب مها... والمَهو: حصًى أبيض يقال له بصاق القمر، والمَهْو: اللؤلؤ، ويقـال للثغـر النقـي إذا ابيض وكثر ماؤه: مها، والمهاة: الحجارة البيض التي تبرُق، وهي البلور، والمهاة: البَلُورة شـديدة البيـاض، وقيل: هي الدُّرَّة... والمهاة: بقر الوحش، سميت بذلك لبياضها على التشبيه بالبلورة أو الدرة.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٢، ص٢٥٩.

والفم بقادمتي حمامة، وهنا الجلاء بالندى (حبيبات المطر الصغيرة)، ونجد ـ أيضا ـ جلاء الأسنان بالسواك، حيث يقول الأعشى: (١)

١٦. تُجْري السِّوَاكَ بِالبَنَانِ عَلَى ... المَى كَأَطْرَافِ السَّيَالِ رَتِلْ

١٨. كَأَنَّ طَعْمَ الزَّنْجَبِيلِ وَتُفَّـ ... احًا عَلَى أرْيِ الدَّبُورِ نَزَلْ

٢٣. يُعَلُّ مِنْهُ فُو قُتَيْلَة بِالْـ ... إسْفِنْطِ قَدْ بَاتَ عَلَيْهِ وَظَلْ

إن السواك بجريانه يولد علامة على الفيض المائي الذي انصب على الشفاه واللثات المستوية حسنة التناسق والتنضيد، مع بياض الأسنان وكثرة مائها وقد قرنها بشوك السيال لونا بصريا، وبالزنجبيل والتفاح والعسل طعما ذوقيا، وقد جُني حديثا وسُقي الفم منه علالة مرة بعد مرة، ليطيب طِيْبا بعد طيب، ممزوجا بالخمرة التي تدوم عليه، وهذه الديمومة هي استمرار لعلامات سيميائية مقترنة بالحواس الشمية والذوقية والبصرية التي شكلت من الفم أيقونة سيميائية تستمد عناصرها من الماء والخمر والزنجبيل والتفاح والعسل وشوك السيال، وتحيل الأيقونة بعناصرها التشبيهية الحسية ضمن سيرورة التدليل إلى سيميائية هذه المرأة بوصفها رمزا دالا على الحياة، وإغوائها المستمر للذات دون توقف.

ويستزيد الأعشى في وصف أسنان المحبوبة التي تشبه البلور بصفائها وبياضها، وتُماثِلُ الماءَ ببرودته وطلاوته الحسنة، فيشكل بذلك عاملَ إغراء واستهواء لصوت النص وقد زالت عنه الفاعلية ليكون هاويا يسرح في تقبيل هذا الفم الذي حُرم منه " فالهوى جزء من كينونة الإنسان... وأحكامه وميوله ... والهوى نقيض الفعل، إنه يُشَوِّش عليه ويفسده ويغطي على جوانب العقل فيه." (٢) وذلك في قوله: (٣)

١٠. وَتَبْسِمُ عَنْ مَهَا شَبِيمٍ غَرِيٍّ ... إذَا يُعْطَى المُقَبِّلَ يَسْتَزِيدُ

فلا يظهر فم المرأة عند الأعشى إلا باسما ضاحكا يفتر عن جمال الثنايا وعذوبة الريق...إلخ، ولا نجده معبرا أو متكلما، وكأن حضور الكلام يخفي حسن الجسد ويقلل من تأثيره الإغوائي؛ " فكلام المرأة إحضار لها، ولو تكلمت فهذا يعني أنها حضرت...، وفي ذلك

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٢، ص٣٢٧.
(٢) غريماس، (ألجيرداس .ج) وفونتنيي، (جاك): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، مرجع سابق، ص ص ٩-١٠. والكلام المقتبس للمترجم.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٥، ص٣٧١.

تكسير لصورة النموذج المؤنث بوصفه جسدا قصيا ومعلقا في الفراغ الخيالي المذكر"(١) هـذا ما تعبر عنه الثقافة العربية الشعرية في جزء كبير منها، ونستطيع أن نغفر للثقافة ذلـك؛ لأن الشعر لا يعبر عن واقع حقيقي معيش، بل هو الخيال المجنح، وجسد المرأة مجـردا مـن أي إضافة ثقافية فضاء رحب لهذا الخيال الذي يصنع امرأة جديدة ليس من الضروري وجودهـا خارج الخطاب الشعري. " ولذلك سنتجاوز البعد النفعي المباشر للجسد لكي نوجه اهتمامنا إلى استعمالاته الاستعارية المتنوعة"(٢) وسنظل نبحث عن المؤشرات (القرائن) السيميائية والرموز الشعرية النابعة من ثقافة المجتمع المتعددة.

وعلامات الصقل والجلاء والاستقامة والاستواء بوصفها ممثلات سيميائية حسية شـكلية، والبرودة بوصفها ممثلا حسيا لمسيا، ونكهة البلح بوصفه ممثلا حسيا ذوقيا، قد شكلت كلهـا مفردات قول الأعشى الآتي:(٣)

٣. أيَّـامَ تَجْلُـوْ لنَـا عَـن بَـاردٍ رَتِـلٍ   تَخَـالُ نَكْهَتَـهُ بِاللَّيْـلِ سُـيَّابَا

فبالإضافة إلى الزنجبيل والخمرة والعسل والتفاح، نجد هنا السُّيَّابَ (البلح)، وقد شكلت كلها علامات أيقونية تعتمد الشبه الحسي الذوقي والشمي لتحيل إلى رمزية الخصب، وفم المرأة هنا أبرز عوامل الاستهواء التي أخذت بحواس ذات المتكلم، وشغفت قلبه الهَوِيَّ، وقد بدا الجـسد " كشكل نباتي كما أن العالم النباتي يعد امتدادا طبيعيا للجسد"(٤)

(١) الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المـرأة واللغـة ٢، ط٢، المركـز الثقافي العربي، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٠م، ص٤٠.
(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص١٩٢.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٩، ص٤١١.
(٤) بروتون، (دافيد لو): انتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسـسة الجامعيـة للدراسات، بيروت ـــ لبنان، ١٩٩٣م، ص١٤.

والفم من العلامات السيميائية التي تؤدي إلى استهواء(١) الذات، وتمنعهـا الرقـاد، وتـصيبها بالأرق، يقول الأعشى في ذلك: (٢)

١. نَامَ الخَلِيُّ وَبِتُّ اللَّيْـلَ مُرْتَفِقـا أرْعَـى النُّجُـومَ عَمِيْـداً مُثْبَتَـا أرِقـا

إلى أن يقول:

٦: وَبَـارِدٍ رَتِـلٍ عَـذْبٍ مَذَاقَتُـهُ كَأنَّمَـا عُـلَّ بِالكَـافُوْرِ وَاغْتُبِقَـا

فيضاف الكافور إلى العلامات السيميائية المرتبطة بالفم، والتي تجمع حاستي الذوق والشم، مضافا إليها البرودة والاستواء في الأسنان، بحيث يشكل الفم في مجمله علامة أيقونية تظهـر الحسن والشباب والجمال والنورانية والتناسق والخصوبة والطلاوة والمائية...، بما يجعل من صاحبة هذه الصفات منبعا للحياة، والمثالية، والكمال.

ويظهر مما سبق تأثير الفم بأسنانه وريقه ولثته وشفاهه... ولا نجد أي إشارة إلى اللسان، وهو من مشتملات الفم وآلة النطق والفصاحة، " فمرام الفضاء اللغوي من الجسد المؤنـث ألا يفعل وألا يتكلم..." (٣) فهو جسد مصمت دون فكر أو عقل أو فصاحة... "وبمـا أن الجـسد المؤنث فارغ من العقل... فإن أي استعمال للغة من قبل هذا الجسد يكـون رغيـا وثرثـرة وحماقة...؛ لأن الجسد المؤنث ليس مطلوبا منه أن يكون ذا لغة، أو بُعد في النظر"(٤) في شعر الأعشى، وكيف ينطق الأعشى المرأة في نصه؟!، فنطقها يمحو فحولته الشعرية أولا، ويمحور خطابه إلى الفكر الأنثوي، وهو ما لا يريده الأعشى، إنه لا يسمح بتـدخل عنـصري الفكـر والفعل من هذه المرأة؛ لأن هذين العنصرين سيقتلان الجسد، ويجعلانه جسدا طبيعا كأي جسد.

---

(١) الاستهواء: دينامية جسدية يقوم مكوناه الصالح والطالح بتوجيه الحركة... إنه يشير إلى مجمل الـشروط القبلية لظهور الدلالة. انظر: غريماس، (ألجيرداس.ج) وفونتنيي، (جالك): سيميائيات الأهـواء...، مرجـع سابق، ص١٤.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨٠، ص٤١٥. الخلي: الذي خلا قلبه من الهموم. ارتفـق: اتكـأ علـى مرفقه. العميد: الذي أضناه الحب. أثبتته الجراح وأثبته السقم: لم يقدر على الحراك. رتل: مستو. عل: سـقي للمرة الأولى. اغتبقا: سقي للمرة الثانية.

(٣) الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة ٢، مرجـع سـابق، ص٣٩.

(٤) الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة،...، مرجع سابق، ص٦٨.

وبطريقة إحصائية نلحظ بأن بنية المقاطع الشعرية المخصصة لسيمياء فم المـرأة تعتمـد على أسلوب التشبيه، وهو عنصر أيقوني مهم في النص، وقد تكرر التشبيه اثنتا عشرة مـرة، وقد برزت الأداتان (كأن والكاف) على رأس أدوات التشبيه، تليها الأداتان (كأنما وخال).

* أداة التشبيه (كأن) ٤ أربع تكرارات: وكأن الخمر/ كأنه ذرى / كأن جنيا / كأن طعم
* أداة التشبيه (الكاف) ٤ أربع تكرارات: كشوك السيال /كذرى منور /كالأقحوان / كأطراف السيال
* أداة التشبيه (كأنما) ٢ تكراران: كأنما شربت/ كأنما عُل
* أداة التشبيه (خال) ٢ تكراران: تخله فلسطيا/ تخال نكهته

ومن الانزياحات الأسلوبية المجازية (الاستعارية والكنائية) التي تكشف المستوى الـدلالي لعلامات النص السيميائية وتعمق الأيقنة فيها ما يأتي:

* عوارض (الأسنان) مصقولة كالسيف، جلاءً وإظهارا للون الأبيض اللامع.
* الأغراب (الأسنان) تباكر الخمرة، حيث تقوم بفعل حركي تحل فيه محل صاحبتها.
* البَرَد يُسأل الخلاس والخلوة، بحيث يحل محل المرأة، بالإضافة إلى إيراد الصفة (البـرد) وإرادة الموصوف (الأسنان).
* مها (كناية عن الفم) يشفي العاشق صاحب الهوى، بحيث يصبح طبيبا معالجا.
* الإسفنط (الخمرة) قد باتت على في المرأة، حيث تحولت إلى كائن إنساني ينام ويبيت.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي للفم يستمد حقوله الدلالية من **المائية، والنباتية، والخمرية، واللونية**، بالإضافة إلى مفردات **الأسنان واللثة والشفاه**.

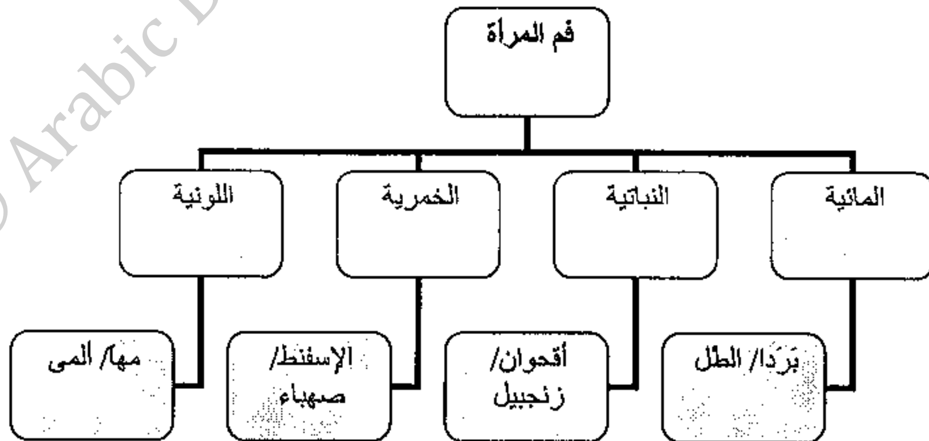
فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للمائية)** مما يشتمل عليـه المعجـم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: ماء زلال / تجري / تسقَ / بارد / غديرا / بَرَدا /عـذبا / شربت / ماء غوادي / غروب / قرارة / الطل.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للنباتية**) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: شوك السَّيَال / شتيت النبات / ذرى أقحوان نبته متناعم - تسامق / السواك / الزنجبيل / تفاح / سياب / كافور.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للخمرة**) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: الخمر العتيق / شربا / الإسفنط / فلسطيا / أسفنط عانة / صهباء صافية.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للونية**) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: غر/ ذرى أقحوان/ شوك السيال/ بردا/ مها/ منور أقحوان/ كالأقحوان/ ألمى/ مهاً شبم.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن مفردات (**للأسنان واللثة والشفاه والفم**) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لفم المرأة عند الأعشى: الأغراب / عوارضها / الثنايا / أنيابها / ربذات النى / حمش لثاتها / أسف لثاته بسواد / ألمى / مها / مبسم.



إن الحقول الدلالية لفم المرأة التي وقفنا على أهمها فيما تقدم، بوصفها ممثلات لسانية " تشكل البنية الدلالية المجردة، أو الفرضية الاستكشافية"(١) المدارية(٢) الأولية للدلالة النصية التي أفضت بنا إلى دلالات متعددة تفيض بها المقاطع الشعرية المدروسة، وما زالت بحاجة إلى استبطان في نطاق النص الكلي، من حيث هي رؤية خاصة أو تساؤلات معينة اتجاه هذه البنية المجردة العامة التي تحيل إلى مؤولات متنوعة وغنية في نطاق السيرورة التدليلي.

إن العبارة الظاهرة في المقاطع الشعرية المدروسة مع مضمونها المباشر يتحولان إلى شكل دال على مضمون مضمر غير مباشر(٣) في مستواه التداولي التأويلي يدل ــ في مؤولاته السيميائية لفم المرأة عند الأعشى ــ وفي مستوى معنى المعنى على الحياة والخصوبة والحسن والمثالية والكمال...

ثالثا: سيميائية الشَّعْر في شِعْر المرأة

وإذا كان اللون الأبيض في مستواه التعبيري يمثل علامة لسانية في الأسنان، فإن اللون الأسود يشكل علامة بارزة في شَعَر رأس المرأة، وخاصة إذا اقترن الشعر بعلامة جسدية أخرى كبياض الوجه وإشراقته، مما يجعل الشعر الأسود بوصفه ممثلا سيميائيا لونيا يدل في مضمونه المضمر على الشباب وصغر السن عند المرأة، " واللون لا يصبح في النص الشعري ذا مدلول عادي، وإنما يتنزل في النص الشعري ليصبح دالا أو علامة على شيء آخر... إن اللون... لا يمكن أن يكون علامة لغوية فحسب، وإنما يغدو في بعض الأحيان علامة أيقونية "(٤). يقول الأعشى: (٥)

٣. مُبَتَّلَةٌ هَيْفَاءُ رَوْدٌ شَبَابُهَا   لَهَا مُقْلَتَا رِئْمٍ وَأَسْوَدُ فَاحِمُ

---

(١) العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص٢٤٣.
(٢) المدار: ترسيمة افتراضية يقترحها القارئ... وتعيين المدار يعني التقدم بفرضية حول انتظام معين يعتري المسلك النصي... وينشأ المدار من خلال تكرار كلمات مفاتيح ... والمدار فرضية يصوغها القارئ بصورة أولية على هيئة سؤال: (ما هو مدار الحديث يا ترى؟). انظر: إيكو، (أمبرتو): القارئ في الحكاية...، مرجع سابق، ص ص١١٢-١١٧.
(٣) العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص٢٤٤ – ٢٤٥.
(٤) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص٨٥.
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٧.

فتعبير (أسود فاحم) انزياح استبدالي كناية عن موصوف وهو (الشعر) الذي يدل على مضمون مضمر يشكل معنى المعنى، ومضمونه هذا يجعله مؤشرا سيميائيا يجاور دلالات الجمال والحسن والشباب، فسواد الشعر موصوف بالفاحم وهو أول الليل الأشد سوادا(١)، وبهذه العلامة اللونية يزيل أي أثر للبياض الدال على الشيب، ومن ثم على كبر السن. وبهذا انتقلنا في فهم العلامة السيميائية اللونية (السواد)/ (الليل المظلم) / (الشعر الأسود) / (الشباب وصغر السن) / (الجمال والحسن والحياة).

ويقول الأعشى أيضا: (٢)

٤. وَقَامَتْ تُرِيْنِي بَعْدَ مَا نَامَ صُحْبَتِي   بَيَاضَ ثَنَايَاهَا وَأَسْوَدَ حَالِكَا

وكذلك تعبير (أسود حالكا) (٣) كناية عن موصوف، وهو مؤشر سيميائي يدل على الشعر الأسود، ويظهر الضد الأسود مقابلا لعلامة الضد الأبيض الكامن في أسنان المرأة الموصوفة.

ويشترك الشعر مع علامة جسدية أخرى وهو (الكفل) الذي يعد قرينة أو مؤشرا سيميائيا يجاور الشعر دالا على طوله، وذلك في قول الأعشى: (٤)

١٢. وَغَدَائِرٍ سُودٍ عَلَى   كَفَلٍ تُزَيِّنُهُ الوَثَارَةْ

فالعلامة السيميائية (غدائر سود) كناية أيضا عن موصوف وهي الذوائب من الشعر(٥)، ويحمل الممثل (غدائر) إيحاءات مائية مقترنة بغدير الماء، بما يضفي مضمونا مضمرا غير مباشر دالا على رمزية الخصب والحياة. " فالدور الذي تقوم به المرأة إحيائي وبعث للحياة، ورفد يؤمن استمرارها، ومن ثم صيانتها... ذلك هو الدور عينه الذي يقوم به الماء؛ كلاهما يرمزن الحياة والخصوبة، الوفرة والخضرة، العطاء والخلود، التجدد والروح..." (٦).

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فحم): فحمة الليل: أوله، وقيل: أشد سواد في أوله... والفاحم من كل شيء: الأسود بين الفحومة.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١١، ص١٣٩.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حلك): الحُلكة والحُلك: شدة السواد كلون الغراب، ويقال للأسود الشديد السواد: حالك.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ص ٢٠٣.
(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مدة (غدر): الغدائر: الذوائب واحدتها غديرة، وكل عقيصة غديرة، والغديرتان: الذؤابتان اللتان تسقطان على الصدر، وقيل: الغدائر للنساء وهي المضفورة، والضفائر للرجال.
(٦) زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت – لبنان، ٢٠٠٨م، ص١٧٧.

ولا تغيب عن الأعشى العناصر الطبيعية في ربطه للشَّعر بالنبات الملتف، والحبال المفتولة، ليكون غزيرا دالا ـ كذلك ـ على الشباب وصغر السن، ومن ثم الحياة، يقول: (١)

٨. وَأثِيْثٍ جَثْلِ النَّبَاتِ تُرَوِّيْـ ـهِ لعُوبٌ غرِيْرةٌ مِفْنَاقُ

وللمرة الرابعة لا يصرح الأعشى بلفظة (الشعر)، بل يلجأ إلى الانزياح بالتكنية، أو لنقل: (بالتأشير السيميائي)، وبلاغة التعبير بالانزياح في قوله: (أثيث جثل) (٢) جعلت من الشعر طولا وكثافة موازيا للنبات في كثرته والتفافه، ومن ثم ارتوائه من الجسد الأنثوي الذي أصبح كذلك علامة سيميائية موازية حلت محل منبع الماء. وبهذا أسعفت العلامات السيميائية المتلقي في الولوج إلى المعاني المستقرة داخل البنية اللسانية لجسد المرأة، " فكلما تخلص الإنسان من الغايات العملية المباشرة تفتحت أمامه إمكانات التأويل والقراءة "(٣)

وبالإضافة إلى اللون الأسود والغزارة والكثافة في الشَّعر لا ينسى الأعشى جعله أسود كثيفا سبطا مسترسلا مسرحا، يقول: (٤)

٩. وَوَجْهَا كَالْفِتَاقِ وَمُسْبَكِرًا عَلَى مِثْلِ اللُّجَيْنِ وَهُنَّ سُوْدُ

(الوجه الأبيض بنوره الشمسي، والجيد اللجين بسناه الفضي) من جهة، و(الشعر الأسود المسترسل) من جهة أخرى، قد شكلا تشبيها تمثيليا أيقونيا جمع الضد إلى الضد (البياض والسواد) ليكون المستوى البلاغي (الانزياح الكنائي) طريقا للتدليل، ومؤشرا سيميائيا على حسن المرأة وصغر سنها.

وقوله: (٥)

١٣. بَيْضَاءُ جَمَّاءُ العِظَامِ لهَا فَرْعٌ أثِيْثٌ كَالحِبَالِ رَجِلْ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٢، ص٢٥٩. أثيث: غزير. جثل: كثيف. مفناق: منعمة مترفة.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أثث): الأثاث: الكثرة والعظم من كل شيء... ويقال أثَّ النبات أي كثر والتف، وأثيث يوصف به الشَّعر الكثير والنبات الملتف، وشعر أثيث: غزير طويل. وانظر: المرجع نفسه، مادة (جثل): الجَثل والجثيل من الشجر والثياب والشَّعر: الكثير الملتف، وقيل: هو من الشعر ما غلظ وقصر، وقيل ما كثف واسودَّ، ... واجثأل النبت: طال وغلظ والتف، واجثأل الشعر والريش: انتفش.
(٣) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص١٩٧.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٥، ص٣٧١. الفتاق: أصل الليف الأبيض. المسبكر: المسترسل.
(٥) المصدر نفسه، ق٥٢، ص٣٢٥. جماء العظام: كثيرة اللحم على عظامها. فرع: شعر. أثيث: غزير.

فالممثل (فرع) كناية عن الشعر الطويل التام الذي يوحي بالنباتية والعلو(١)، والممثل (أثيـث) كناية عن الشعر الكثيف الملتف، وقد شبه غدائره بالحبال المفتولة، أما الممثل (رَجل)، فهـو كناية عن الشعر المسرح، وقد تضافرت هذه الكنايات مولدة أيقونة سيميائية مكتملة، وحيث إن الشعر الكثيف الذي يشبه الحبال جعل المتلقي يظن أنه شعر منفر غليظ، جاء الأعشى بالعلامة (رجل) لتزيل هذا الظن، ولتؤكد على جمال هذا الشعر، ومؤشرا سيميائيا على حسن صاحبته.

وزينة الشعر بتسريحه (ترجيله) تقترن بالطيب والمسك، فلا يكفي أن يكون الشعر أسـود اللون، جثلا كالنبات، طويلا مسترسلا، بل يحتاج إلى الطيب والعطر؛ ليزداد فاعلية وتـأثيرا في المتلقي وصوت النص الذي شغف بهذا الشعر بعلامته البصرية لونـا، وكمـا، وزينـة، وعلامته الشمية عطرا، يقول: (٢)

٧. تُمِيلُ جَثلاً عَلـى المَتْنـيْنِ ذَا خُـصَلٍ   يَحْبُـو مَوَاشِـطهُ مِـسكًا وَتَطْيَابَـا

ويضيف صوت النص عنصر الحركة إلى الشَّعر وصاحبته بالفعل المضارع (تميل) الدال على الحركية والزمن المستمر، واقعا على شعر جثل ذي خصل كالنبـات، (وهنـا عنـصر الطبيعة) ويشترك المتنان بوصفهما مؤشرا سـيميائيا يجـاور الـشعر دالا علـى غزارتـه، ويعضدان حركيته، وقد جعل المتكلم من المسك والطيب كامنا في شعر المرأة، فهـي امـرأة طبيعية غير مصنوعة، فلا تحتاج إلى العطر فهي مستغنية عنه، لا بل إنه شعر يمنح ماشطته (الجارية أو آلة المشط) أنواعا متعددة من الطيب. وكلها علامات سيميائية في شعر المرأة دالة الحسن والشباب والخصوبة والكمال والمثالية... (٣)

وإذا ظهر الشعر الأسود علامة على الشباب والحسن والحياة، فإن الشعر الأبيض يظهـر الضد بوصفه علامة على الشيخوخة والموت، حيث يقول الأعشى: (٤)

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فرع): فرْع كل شيء: أعلاه... وتلال فوارع: مشرفات المسايل وبذلك سميت المرأة فارعة... والفرْع: الشَّعْر التام.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٩، ص٤١١. شعر جثل: غزير لين. مواشط: جمـع ماشـطة وهـي الجارية التي تمشط الشعر.

(٣) انظر جوانب الخصوبة والمثالية في المرأة: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، ط١، دار فضاءات، عمان ـ الأردن، ٢٠٠٩م، ص ص١٧٩-١٨٦.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٣، ص٣٦٣. لطت: سترت. سدفت المرأة القناع: أرسـلته. العـشى: سوء الإبصار ليلا وقد يطلق على العمى.

٩. وَلَقَــدْ سَــاءَهَا البَيَــاضُ فَلَطَّــتْ بِحِجَــابٍ مِــنْ دُونِنَــا مَــسْدُوفِ

١٠. فَــاعْرِفِي لِلْمَــشِيبِ إِذْ شَــمِلَ الــرَّأْ سَ فَــإِنَّ الــشَّبَابَ غَيْــرُ حَلِيْــفِ

تتحول دلالة اللون الأبيض بإضافته إلى الشَّعر من الإيجابية والانشراح إلى السلبية والانقباض، حيث شكل البياض انزياحا كنائيا لقرينة دالة على موصوف مجاور للبياض وهو (الشعر الأبيض/ الشيب) الذي يمثل بحد ذاته قرينة سيميائية تحيل إلى كبر السن، ومفارقة الشباب، ولهذا تعمد المرأة إلى إخفاء هذا الدليل (المؤشر السيميائي) بالخضاب اللوني؛ ليؤدي وظيفة الحجب منعا من إظهار علامات الشيخوخة ومن ثم الموت أو الاقتراب منه، والابتعاد عن الشباب وبهجته وملذاته، ونلحظ أن المتكلم يورد هذه القرينة في الزمن الحاضر مستذكرا أيام لهوه وشبابه مع هذه المرأة، ومشيرا إلى أن ما حل به من العشى ليس خاصا بجسده فقط، بل إن المرأة المحبوبة قد نال منها التغيير وحدثان الأيام أكثر مما نال منه.

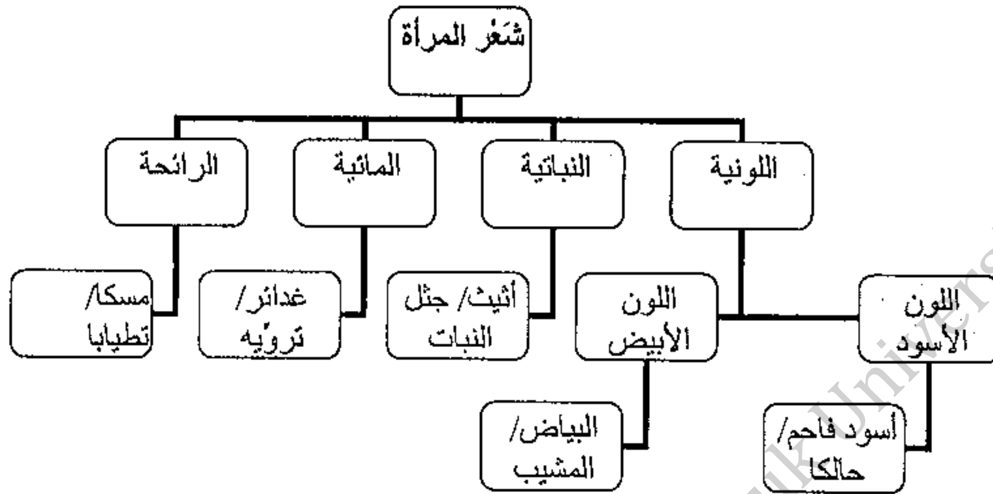
ويبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للشعر** يستمد حقوله الدلالية من **اللون الأسود والأبيض، والنباتية، والمائية، والرائحة.**

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للون الأسود والأبيض)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لشعر المرأة عند الأعشى: أسود فاحم/ أسود حالكا/ وهن سود/ ساءها البياض/ المشيب.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للنباتية)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لشعر المرأة عند الأعشى: أثيث/ جثل النبات/ فرع أثيث/ جثلا.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للمائية)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لشعر المرأة عند الأعشى: غدائر/ ترويه.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للرائحة)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لشعر المرأة عند الأعشى: يحبو مواشطه مسكا.



إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة **لشَعر** المرأة، إنها الفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، لأننا " لن نصل مطلقا إلى تسجيل نهائي أو قرارة نهائية للرسالة الجمالية،"(١) والفرضية الأولية للدلالة هي أن شعر المرأة علامة سيميائية دالة على الخصوبة، والحسن، والشباب، وكبر السن، والمثالية، والكمال.

رابعا: سيميائية الوجه والخد والجيد في شعر المرأة

أما الوجه بوصفه علامة جسدية فيقترن مع الخد لأنه جزء منه، بالإضافة إلى الجيد فهو كذلك امتداد مادي للوجه، وتتضافر هذه العلامات لتشكل إطلالة المرأة، " فكلمة الوجه تستغرق جوارح أخرى تنتسب إليه، وتقع في محيطه، ولذلك كله غدا الوجه مصدرا أصيلا من مصادر قراءة الضمائر المستترة والمعاني الكامنة في حواشي الطوايا، ودليلا صادقا على ما في النفوس، "(٢) فأول علامة جسدية تظهر للإنسان فور رؤيته إنسانا آخر هو الوجه، فيه نتعرف الشخص المواجه، ونربط تلقائيا بين علامات الوجه المتعددة وشخص نعرفه أو سبق لنا رؤيته، وبالوجه يحدد جنس الإنسان المشاهد، وسنه وبلده وعرقه...إلخ، وبالوجه تفهم مشاعر الإنسان المقابل، من فرح وحزن، وخجل وخوف، وأمل وترقب وحيرة، وجد

(١) هوكز، (ترنس): البنيوية وعلم الإشارة، مرجع سابق، ص١٣٢.
(٢) عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، مرجع سابق، ص٤٥.

وهزل... إلخ، ويشكل الوجه بامتداداته العلامية مؤشرا على موضوعات مختلفة، كالدلالة على الحسن... وهو منبع ثر لدلالات اجتماعية وثقافية ونفسية قارة فيه، إنه "عاصمة الجسد "(١)

والشّعر بعنصر الخيال يفعل هذه العلامات في الوجه، ويزيدها تأثيرا فوق تأثيرها الطبيعي الواقعي، ويحيل إلى إيحاءات تتجاوز المألوف، وتحطم المواضعات المنطقية للجسد، ويجعل الشّعر من الوجه الإنساني عامة ووجه المرأة خاصة يفيضان بالمعاني المرتبطة بإيحاءات مختلفة دالة في سياق العلامة السيميائية وعلاقتها، فالجسد " طاقة تعبيرية موحية، وجد فيه الشعراء ضالتهم، بوصفه رمزا وثقافة، وبوصفه مجتمعا وأرضا، وبوصفه كونا وعالما، وبوصفه لغة ونصا وإبداعا "(٢)

يقول الأعشى في وصفه لوجه المرأة: (٣)

٤. وَوَجْـهٌ نَقِـيُّ اللَّـوْنِ صَـافٍ يَزِينُـهُ   مَـعَ الحَلْـي لَبَّـاتٌ لَهَـا وَمَعَاصِـمُ

حيث تنعكس مظاهر الزينة الجسدية على الوجه وتظهر دلالاتها فيه، ووجه المرأة ممثل يحيل إلى موضع الحسن والفتنة والاستهواء، فهو مؤشر سيميائي يعكس الجسد في كليته، إذ " يشكل الوجه عنصرا مركزيا في الدلالة الجسدية، إنه مجاز الجسد وصورته المركزية "(٤) ولهذا تبدي النساء عنايتهن به؛ ليظهر في أبهى صورة أمام الزوج أو الآخرين، ونجد المتكلم هنا يصفه بعلامة (النقاء)، وهو ممثل يحيل إلى الانتقاء للأفضل، وإلى النظافة وجريان الماء(٥)، وكلها دلالات تظهر الأحسن والأفضل، وقد أضيفت هذه العلامة إلى مضاف إليه (اللون)، لتجعل وجه المرأة الموصوفة (غير مختلط) الألوان، فلا تشوبه أي علامة لونية تعكر

---

(١) بروتون، (دافيد لو): انتروبولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص١٤٨.
(٢) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات، نسخة كتاب إلكترونية، كتب عربية ــ www.kotobarabia.com، ص٢٣.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٧.
(٤) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص١٠٣.
(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نقا): النُّقاوة: أفضل ما انتقيت من الشيء، ونقي الشيء فهو نقي: أي نظيف، وأنقى العُودُ: جرى فيه الماء وابتلَّ.

صفوه وتقلل من مائيته وحسنه، حيث تؤكد علامة (الصفاء)(١) خلوص الوجه من الكدر أو الشوائب.

ويشبه الأعشى وجه المرأة بالفتاق، وهو ليف النخيل الأبيض بقوله: (٢)

٩. وَوَجْهَا كَالفِتَاقِ وَمُسْبَكِرًّا عَلَى مِثْلِ اللُّجَيْنِ وَهُنَّ سُودُ

والفتاق علامة لسانية تحيل مباشرة إلى بياض الوجه ونقائه وصفائه، ويحيل هذا الممثل إلى النباتية ذات الخصب وهي (النخلة)(٣) ويقترن بالشمس(٤) حين يطبق عليها الغيم ثم يبدو منها شيء وهو نورها وضياؤها(٥)، وكلها مدلولات ضمنية دالة على مضمون مضمر يحيل إلى الحسن والجمال بدليل العلامات اللونية السابقة، بالإضافة إلى الخصب، وقد حلت دلالة الخصب في الجسد كاملا، ويضيف المتكلم إلى الوجه المضيء جيدا مصقولا صافيا لامعا كالفضة، وقد استرسل شعر المرأة عليه، "وحالات الضوء هذه ليست خصائص للصورة فحسب، بل إنها تبدو هنا بوصفها حالات تتنازع على صدارة المشهد الحسي، وذلك بوجود عتبتين متجاورتين، عتبة الانبهار وعتبة الإظلام"(٦) العتبة الأولى (الانبهار) هي ضياء الوجه، والعتبة الثانية (الإظلام) سواد الشعر.

ويقرن الأعشى وجه المرأة إلى جيدها مشبها إياه بجيد الظبية ذات الغزال الصغير، إذ يقول: (٧)

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صفا): الصَّفْوُ والصفاء: نقيض الكدر، وصفوة كل شيء: خالصه.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٥، ص٣٧١.

(٣) انظر: العبسي، (محمد موسى): النخيل في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – الأردن، ١٩٩٤، ص ص ٩٧– ١٢٥.

(٤) ينطلق بعض الباحثين من تشبيه المرأة بالشمس للتدليل على قداسة المرأة بوصفها رمزا دينيا في أشعار الجاهليين، انظر: عبدالرحمن، (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مرجع سابق، ص ص ١٢١–١٤١. وانظر: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٣، الجزء السادس، دار العلم للملايين – بيروت، مكتبة النهضة – بغداد، ١٩٨٠، ص ص ٥٠– ٥١، ص ص ١٦٣ – ١٧٠. وانظر: حسن، (حسين الحاج): الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت – لبنان، ١٩٩٨م، ص ١٢٦.

(٥) ابن منظور: لسان العرب، مادة (فتق): الفَتْق خِلاف الرَّتق، والفِتاق: الشمس حين يُطبق عليها الغيم ثم يبدو منه شيء، والفَتَق: الصُّبح، وقيل: الفتاق أصل الليف الأبيض.

(٦) فونتاني، (جاك): سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص ص ٦–٧. مقدمة المترجم.

(٧) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٠، ص٢٠٣.

٩. وَبِجِيـــدِ مُغْزِلـــةٍ إلـــى وَجْـــهٍ تُزَيِّنُـــهُ النَّـــضَارَةْ

فالممثل اللساني (جيد مغزلة) انزياح استبدالي استعاري حل محل طول عنق المرأة مع استقامة وحسن، يضاف إليها الحنو والرفق، فيما يوحيه من تداعيات حنو الظبية على غزالها، ولا يتحقق هذا الحنو إلا بخفض الظبيه جيدها على غزالها مشكلة أيقونة سيميائية تشابه انخفاض جيد المرأة الحانية على طفلها. وقد جمع حسن جيد المرأة مع الرفق والحنو إلى وجه نضير، بحيث أضفى فرحُ الظبيةِ بوليدها نضارةً وحسناً على وجهها، وهي مقدمات للخصوبة ومحفزاتها الجسدية، ويحيل إلى دلالات مضمونية تجعل من وجه المرأة علامة على الجمال والراحة والسرور والبشاشة والحياة، ومن ثم يصبح الوجه مرتكزا يعطي الناظر إليه فرحا وانشراح صدر...

ويوازن الأعشى حال المرأة الموصوفة في وصفه حال وجهها وسطا بين الكآبة أو الغضب، والفرح الشديد، إذ يقول: (١)

٩. حُـــرَّةٌ طفلَـــةُ الأنَامِـــلِ كَالدُّمْـــيَةِ لا عَـــابِسٌ ولاَ مِهْـــزَاقُ

فوجه المرأة هنا علامة نفسية على توازن صاحبته، فهي ليست بالعبوس المنفرة التي لا تسر الخاطر، وليست بضحوك مهزاق شديدة الفرح تنفر الناس منها(٢)، فالعبوس علامة تحيل إلى الهم والانقباض والغضب... وهي حال تنتقل مباشرة إلى من ينظر إلى هذا الوجه، والضد كذلك (كثرة الضحك) يشير إلى خفة العقل التي تترك انطباعا معادلا للغضب والكآبة في سلبيته، ولهذا يجعل المتكلم من وجه المرأة مثاليا واقعا في منزلة وسطى تحيل إلى الحسن والعقل والاتزان في الشخصية. " وبما أن الوجه تعبيري، فإن الرغبات تنطبع عليه وتظهر في حركاته وسكناته، بحيث يشكل إلى جانب الخطاب اللغوي خطابا من نوع سيميائي موازٍ... فهو المنطقة الأكثر حساسية التي تتجمع فيها الحواس الإنسانية "(٣)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٢، ص٢٥٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هزق): هَزِقَ في الضَّحِكِ وأهزَقَ فلان في الضحك: أكثرَ منه، ورجل مِهْزاق: ضحاك خفيف غير رزين. وانظر: المرجع نفسه، مادة (عبس): عَبَسَ: قطّبَ ما بين عينيه.

(٣) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص١٠٢، ص١٠٣.

وخدُّ المرأة امتداد لوجهها، فإذا وصف الوجه فالوصف يشمل الخد، وإذا وصف الخد وحده فهي خصوصية وانتقاء للمتكلم وتسليط الأضواء على هذا الجزء من الجسد، حيث يقول الأعشى: (١)

١٢. وَخَدًّا أسِيْلاً يَحْدُرُ الدَّمْعَ فَوْقَهُ بَنَانٌ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ مُخَضَّبِ

يحيط المتكلم الأظعان بالخصب والمائية، حتى في مشهد البكاء، إذ إن (الخد الأسيل) ممثل لساني يحيل في مستواه الدلالي المباشر إلى اللين واللطف والاستواء، ويشير كذلك إلى النباتية والمائية في تعلقه بنبات الأسل الذي لا يكاد ينبت إلا في موضع ماء.

فوصفه (لانحدار الدمع فوق الخد الأسيل) يتفرع إلى العناصر العلاماتية الآتية: الدمع علامة مباشرة تحيل إلى المائية ومن ثم الخصب والحياة، والانحدار علامة لسانية تقترن بالنزول من مرتفع، ونجد هنا نزول الدمع من العين على الخد الأسيل الذي يحمل معان دالة على المائية والنباتية، ومن ثم الدلالة على الخصب والرواء، وقد أفاد الممثل اللساني (يحدر) كثرة في المائية التي تنزل من مرتفع كأنه الجبل إلى السهول المنبسطة، فتزيدها مائية وخصبا وحسنا... وأفاد – أيضا – الاستمرارية في هذه العملية الإروائية التي شكلت أيقونة تصويرية جمعت تنزل الدموع على الخد الأملس إلى انحدار الماء من الجبال إلى السهول، لتشيع فيها الخصب والحياة والمائية والإنبات، وهذه الأيقونة التصويرية تعيدنا إلى خد المرأة الذي شكل وحده قرينة سيميائية دالة على الخصب والمائية والشباب، " فالنص نسيج (ما لا يُقال) يعني الذي ليس ظاهرا في السطح على صعيد التعبير... وهذا هو ما ينبغي أن يُفعَّل على مستوى تفعيل المضمون "(٢)

ويضيف الأعشى في سياق آخر عنصر الإضاءة اللوني إلى الخد الأسيل بقوله: (٣)

١٤. سَجُوَّيْنِ بَرْجَاوَيْنِ فِي حُسْنِ حَاجِبٍ وَخَدٌّ أسِيلٌ وَاضِحٌ مُتَهَلِّلِ

فالخد الواضح ممثل لساني يحيل إلى البيان والظهور، وهي دلالة تحيل إلى الإضاءة التي تتضاد مع العتمة والظلام، ومن ثم فالإضاءة والوضوح يوافقان دلالة البياض التي تتضاد مع

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٠، ص٢٥١. خد أسيل: لين أملس طويل مسترسل. البنان: أطراف الأصابع. الهداب: ما فضل في أطراف النسيج من الخيوط. الدمقس: الحرير.
(٢) إيكو، (أمبرتو): القارئ في الحكاية...، مرجع سابق، ص٦٢.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٣.

دلالة العتمة أي السواد، واللون الأبيض في الخد يحيل بدوره إلى كل منير من صبح وقمر ونهار، وهذه الدلالات كلها في نطاق مؤولها الديناميكي تحيل إلى الجمال والحسن والبهاء الذي يحيط بالخد في نطاق انزياح مجازي مرسل بعلاقته الجزئية، بحيث يحل الجزء (الخد) مكان الكل (الجسد) دالا على مضمون الجمال والمثالية... " فالتأويل الدلالي لأي كلمة ينعكس على المجموع " (١)

أما العلامة السيميائية (متهلل)(٢) فتحيل إلى البشر والانشراح في وجه المرأة، ويحيل هذا المضمون المباشر إلى مضمون مضمر غير مباشر يقترن بالقمر وضوئه وتهلله (هالة الضوء التي تحيط به)، ولا تظهر هذه الهالة إلا منذرة بالإمطار؛ حيث ينعكس ضوء القمر على الغيوم التي تحيط به فتظهر هالة القمر دائرية واضحة، وقد اقترن خد المرأة بالهالة مشكلا انزياحا استبداليا حل فيه وجه المرأة محل القمر في دلالة على نوره وضيائه، وكذلك بوصفه مؤشرا يجاور الإمطار دالا بهذا على الخصب والحياة، وهذه علامات سيميائية تشير كلها إلى الحسن والكمال والمثالية التي أضيفت مباشرة من الخد إلى الجسد كاملا. " فالتعامل مع الجسد بوصفه نسقا تواصليا له امتداداته في كل مناحي الحياة العاطفية والعقلية والمخيالية "(٣) إذ تغدو الأعضاء متضافرة عناصر منظمة في نطاق الشفرة الجسدية المكتملة، تؤدي كل منها وظيفة تواصلية تحمل دلالات متعددة، فكرية وشعورية...

ويظهر خد المرأة في موضع القتل والقتال، وقد كُشف الغطاء عنه وغطته في المقابل الغبرة والصغار...، يقول الأعشى: (٤)

٢٤. حَوَاسِرٌ عَنْ خُدُوْدٍ عَايَنَتْ عِبَراً   وَلاحَهَا وَعَلاهَا غُبْرَةٌ كُسُفُ

إن انكشاف وجه المرأة في موضع القتال فعل يكشف عن مدى الفزع والخوف الذي ألمّ بها، في موقف انتظار وترقب لنتيجة المعركة، " فالجسد هو الواجهة الأولى للذات وانفعالاتها

(١) إيكو، (أمبرتو): الأثر المفتوح، مرجع سابق، ص١٠. مقدمة المترجم

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هوم)، الهال: فوّةٌ من أفواه الطيب، والهالة: دارة القمر، وهالة الشمس.

(٣) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص١٩١.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٢، ص٣٦١. لاحها: غيرها وسفع وجهها.

"(١) وقد اقترنت خدود الظعائن بالعبرات (الدموع)، والدموع بدورها قد امتزجت بغبار المعركة، فانكسف حال الخدود إلى الصفرة والعبوس والنكوس خوفا وحزنا، وكأنها شمس قد كسفت وغاب ضوؤها فاسودت، إن الوجه هنا علامة سيميائية تفيض بالدلالات الثواني والثوالث، بحيث يفصح عن حال الظعن بخوفها وحزنها وألمها ونكوسها في موضع القتل والموت، وقد شكل الوجه علامة مؤشرية تقترن بالدلالات التي جلونا أهمها فيما سبق.

وإذ يحمد في وجه المرأة إشراقه ونوره، نجد أن صفات كالطول والارتفاع هي ما يحمد في جيدها، يقول الأعشى: (٢)

٦. يَوْمَ أَبْدَتْ لَنَا قُتَيْلَةُ عَنْ جِيْـ ـدٍ تَلِيْعٍ تَزِيْنُهُ الأَطْوَاقُ

فالجيد التليع(٣) علامة سيميائية شكل قرينة أو مؤشرا يحيل إلى طول جسد المرأة، فالجيد جزء من الجسد الإنساني، فإذا قصر فقد قصر الجسد كله، وإذا طال وارتفع فقد طال الجسد وارتفع، ولهذا نجد الأعشى يشبه جيد المرأة بجيد الظبية بقوله: (٤)

١٤. وكَأَنَّ السُّمُوْطَ عَكَّفَهَا السِّلْـ ـكُ بِعِطْفَيْ جَيْدَاءَ أُمِّ غَزَالِ

فالجيداء ذات الجيد الطويل الحسن قصد بها الظبية في المستوى الدلالي المباشر، وأراد المرأة في المضمون السيميائي المضمر غير المباشر، أما اقتران الظبية بالغزال فهو شائع في شعر الأعشى، إذ يقول: (٥)

٤. وَجِيْدِ مُغْزِلَةٍ تَقْرُوْ نَوَاجِذُهَا مِنْ يَانِعِ المَرْدِ مَا احْلَوْلَى وَمَا طَابَا

ويحيل الجيد في ارتباطه بالظبية المغزل إلى الحنو والرفق والأمومة، فهو أيقونة تصويرية تجمع المشبه إلى المشبه به، فعلى المستوى المباشر تخفض المرأة بجيدها من رأسها

(١) بنكراد، (سعيد): سميائيات الصورة الإشهارية...، مرجع سابق، ص٨٧.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٢، ص٢٥٩.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (تلع): تلع النهار: ارتفع، وتلع الثور والظبي من كناسه: أخرج رأسه وسما بجيده، وأتلع رأسه: أطلعه ونظر، والأتلع: الطويل، وقيل: الطويل العُنُق.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١، ص٥٥.
(٥) المصدر نفسه، ق٧٩، ص٤١١. مغزلة: ظبية ذات غزال صغير. قرا الشيء: تتبعه. يانع: مشرق نضير. المرد: ثمر الأراك الأخضر.

عند إرضاعها لطفلها، وهنا يحيل المتكلم إلى المرأة وقد استمدت دلالات الحنو والعطف مـــن العضو الجسدي (الجيد) مفارقا دلالته الوظيفية إلى دلالات صورية مشهدية مجردة(١).

ويضفي الأعشى على جيد المرأة سكينة وطمأنينة حيث يقول: (٢)

٧. وَجِيدِ أَدْمَاءَ لَـمْ تُـذْعَرْ فَرَائِـصُهَا تَرْعَـى الأَرَاكَ تَعَـاطى المَـرْدَ وَالوَرَقَـا

واقتران الجيد بالظبية الأدماء يحمل علامة لونية وهي البياض والنور والضياء، أما نسبة الهدوء والسكينة إلى هذه الظبية فيجعل من جيدها ممـــثلا ســيميائيا يحيـــل إلـــى الأريحيـــة والاطمئنان، ويبعث في نفس المتلقي استهواء وتعلقا بهذا الجيد الذي استعاره المتكلم بطريـــق الانزياح الاستبدالي حالا محل المرأة وما تثيره من طمأنينة وسكينة.

والجيد علامة جسدية في المرأة يقترن بمواصلتها، وانثناء الجيد يشكل لازمة تــشير فـــي حركيتها إلى ملمح يوحي بسيطرة الرجل، حيث يقول الأعشى: (٣)

٣١. فَثَنَيْـــــتُ جِيْـــــدَ غَرِيْـــــرَةٍ وَلَمَـــــسْتُ بَطْـــــنَ حِقَابِهَـــــا

فحركية (ثني الجيد) تحيل إلى مشهد تصويري يشيع عوامل التخصيب والمواصـــلة مـــع سيطرة، وخاصة إذا كان المقابل غرا ساذجا، ومن ذلك قول الأعشى:(٤)

٢١. وَلَقَــدْ أُخَالِــسُهُنَّ مَـــا يَمْنَعْنَنِـــي عُـــصُرًا يَمِلْـــنَ عَلَـــيَّ بِالأَجْيَـــادِ

وفي هذا المشهد الحركي (ميل النساء بأجيادها) على المتكلم وقـــد استـــسلمن وخـــضعن، يظهر فيه المتكلم سيطرته ورجولته وشبابه بوصفه مرغوبا مطلوبا، وترتبط أجياد النـــساء ــ هنا ــ بالهوى واللهو، فالجيد هنا علامة سيميائية تظهر الشهوة، وتصف الفعـــل التواصـــلي. ورغم السيطرة الظاهرة للمتكلم نجد أنه يمثل جدارا صلبا تستند إليه النـــساء طلبـــا للحمايـــة والمتعة والاطمئنان...

---

(١) يرى بعض الباحثين أن الظبية أو الغزال ــ في العمق الديني للشعر الجاهلي ــ رمز مقدس، انظر مثلا: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، مرجع ســـابق، ص ص٣١٥-٣١٩.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨٠، ص٤١٧. أدماء: بيضاء. الفرائص: جمع فريصة، وهي لحمة بين الجنب والكتف لا تزال ترعد في الدابة.

(٣) المصدر نفسه، ق٣٩، ص٣٠٥. الغريرة: الساذجة القليلة التجربة. الحقاب: شيء تتخذه المرأة لتعلق بـــه معاليق الحلي وتشده إلى وسطها.

(٤) المصدر نفسه، ق١٦، ص١٨١.

يظهر بأن الوجه والخد والجيد علامات سيميائية في جسد المرأة توحي بمضامين غنية تقترن بالجمال لونا وضياء... وبالرفق والحنو شكلا ومضمونا... وبالمواصلة والشهوة فعلا حركيا، بالإضافة إلى مضامين متعددة جيء عليها في سياقها العلاماتي الخاص بمستوييه العمودي والأفقي.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للوجه والخد والجيد** يستمد حقوله الدلالية من **المائية، والنباتية، والحيوانية، والنورانية، والحلي، والحركية، واللونية.**

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للمائية)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لوجه** المرأة عند الأعشى: نقي/ صافي. أما الحقل الدلالي **للنباتية** فظهر في: فتاق

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للنورانية)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لوجه** المرأة عند الأعشى: النضارة/ لا عابس.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للنورانية)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لوجه** المرأة عند الأعشى **وخدها وجيدها:** نقي اللون/ صاف/ كالفتاق/ النضارة/ واضح/ متهلل/ غبرة/ كسف/ أدماء.

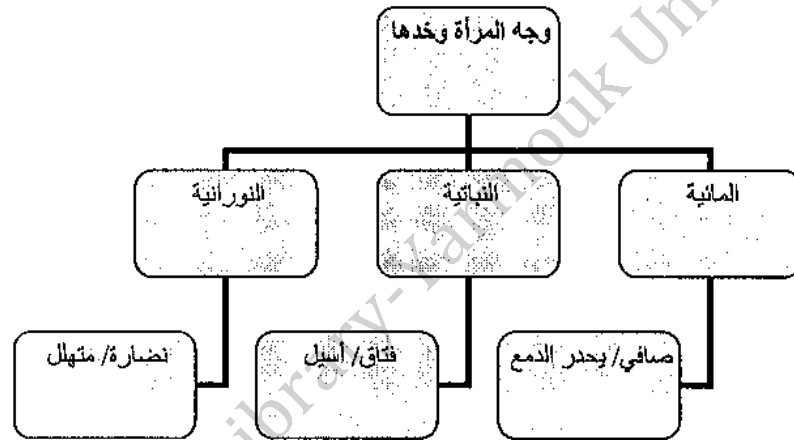
ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للحيوانية**) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لجيد** المرأة عند الأعشى: جيد مغزلة/ جيد أدماء/ عطفي جيداء أم غزال.

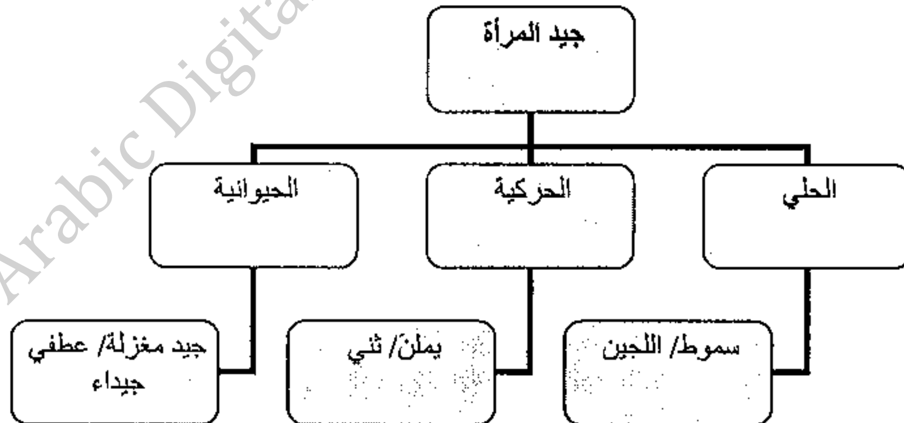
ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للحلي**) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لجيد** المرأة عند الأعشى: تزينه الأطواق/ سموط/ اللجين.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للحركية**) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لجيد** المرأة عند الأعشى: فثنيت جيد/ يملن بالأجياد.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للمائية**) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لخد** المرأة عند الأعشى: يحدر الدمع فوقه. أما الحقل الدلالي **للنباتية** فظهر في: أسيل.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للنورانية**) مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لخد** المرأة عند الأعشى: واضح/ متهلل.





إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة **لوجه المرأة وخدها وجيدها**، إنها الفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية. والفرضية هي أن **وجه المرأة وخدها وجيدها** علامات سيميائية دالة على الحسن، والمثالية، والفتنة والاستهواء، والصفاء، والبشاشة والبشر، والاتزان، واللين واللطف، والخصب والأمومة، والشباب، والرفق والسكينة والاطمئنان.

المبحث الثاني: سيميائية الجذع والأطراف في شعر المرأة عند الأعشى

يتكون هذا المبحث من علامات الجذع الجسدي بنحره وثدييه وعجزه ومتنه وخصره، ومن علامات الأطراف، كاليد والقدم والساق والفخذ.

أولا: سيميائية النحر والثدي في شعر المرأة

يشكل النحر بمتعلقاته ولوازمه امتدادا جسديا للوجه، ويمثل علامة سيميائية للأنثى خاصة، وما بروز النهد واكتماله ليصبح ثديا إلا من لوازم سيميائية جسد المرأة بوصفها أنثى، فبه تتحقق أنثويتها وبه نفرق بينها والرجل، " والتأنيث صفة للجسد، تعرض له وتلابسه، ثم تزول عنه وتغادره، فإذا قيل عن المرأة إنها أنثى، فهذا يعني أنها تتصف بصفات الأنوثة المعتبرة اجتماعيا"(١) ضمن المجتمع الإنساني عامة.

وقد أضاف الأعشى ــ بوصفه شاعرا حسيا ــ إلى الثدي العلامة اللونية وهو اللون الأبيض الناصع، وأضاف العلامة الشكلية البصرية بجعله بارزا مكتملا ضخم الحجم، وأضاف العلامة اللمسية وهي الملاسة، ونجد كذلك العلامة الشمية حيث الرائحة الطيبة، بالإضافة إلى أن صدر المرأة رمز سيميائي للولادة والحنو، ويضيف إليه الأعشى قيمة (الانبعاث والإحياء) " فالجسد بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها "(٢)، يقول الأعشى مشبها الثديين بالرمانتين: (٣)

١١. وَثَـدْيَانِ كَالرُّمَّانَتَيْنِ وَجِيدُهَا كَجِيدِ غَزَالٍ غَيْرَ أنْ لَمْ يُعَطَّلِ

والثدي علامة سيميائية خاصة بالمرأة، متعلق بضخامة الحجم، إذ نقول: امرأة ثدياء (عظيمة الثديين) ولا نقول: رجل أثدى(٤)، " والأثمار والأشجار والأزهار ترمزن المرأة ... فالرمان رمز للنهد ... والتفاح رمز للخد..."(٥) وقد شبه صوت النص هذين الثديين بـ (الرمانتين) وحذف وجه الشبه ليجعل المتلقي يحدد العلاقة الرابطة بين الثديين والرمانتين، وأولى العلاقات هي رابط (الحجم)، والرابط الثاني (الاستدارة)، أما الرابط الثالث فهو (الملاسة)، والرابط الرابع (اللون)، والرابط الخامس هو (الخصب)؛ إذ يحيل الثدي إلى

---

(١) الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص٥٩.
(٢) بروتون، (دافيد لو): انتروبولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص ص ١١-١٢.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٣.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ثدي).
(٥) زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، مرجع سابق، ص١٧٦.

الخصب النباتي، فالرمان ثمر طيب الطعم بما يكمن في داخله (من بذور بلورية شفافة أو حمراء تعصر فتصبح شرابا حلوا)، والثدي بما يحويه من اللبن يحيل إلى مضمون مضمر دال على الولادة والخصب، فقد " تحول الجسد إلى كيان رمزي محمل بقوة الطبيعة وجمالها... فلا وجود لعضو من أعضاء المرأة لم يجد له نظيرا في الطبيعة "(١)

ويستذكر الأعشى محبوبته (قتلة) أيام استقرار القبيلة وقبل الارتحال والفراق، ومن ضمن ما استذكره منها الثدي وقد برز مولدا علامة جسدية دالة بقوله: (٢)

١١. قَدْ نَهَدَ الثَّدْيُ عَلَى صَدْرِهَا فِي مُشْرِقٍ ذِيْ صَبَحٍ نَائِرِ

و(نهود الثدي) ممثل لساني يحيل في مستواه المباشر إلى بروزه وإشرافه وارتفاعه(٣) مولدا دلالة على الأنثى التي اكتملت ونضجت لتكون أما، ويحيل كذلك إلى صغر السن، ومن ثم الحسن والجمال، وقد انتقلت الدلالة من المرأة إلى الديار المخصبة بهاء وعطاء وحياة.

ويتحول الثدي إلى علامة على الأخوة التي تجمع الرجلين رغم انتفاء رابطة النسب الدموي، إذ يقول الأعشى: (٤)

٥٣. رَضِيْعَيْ لِبَانِ ثَدْيَ أُمٍّ تَحَالَفَا بِأَسْحَمَ دَاجٍ عَوْضَ لاَ نَتَفَرَّقُ

(فلبن الثدي) علامة سيميائية تشير إلى الخصب، وفي سياق القصيدة يقترن اللبن بإكرام الضيف وهو صوت النص الذي جعل من (المحلّق المكرم) أخا لم تلده أمه، فقد أصبحا أخَوَين في الرضاعة، وقد شكل التعبير (رضيعي لبان ثدي أم) علامة أيقونية تستدعي مشهد (إكرام الضيف ومؤاكلته الزاد من قدر واحدة)، وهذا ما يعضد العلامة اللونية (أسحم داج)، فالقارئ سيتساءل، لماذا جعل من ثدي الأم أسود اللون؟! أما وقد قمنا بتوضيح العلامة في ارتباطها (بالقدر المسودة)، بحيث شكل انزياحا استبداليا كنائيا، أو قرينة سيميائية دالة على الكرم؛ (فالقدر المسودة) ممثل سيميائي يحيل إلى كثرة إيقاد النار تحتها، وهذه الدلالة المباشرة تحيل إلى موضوع كثرة الطبخ (موضوع العلامة ومدلولها المباشر)، وهذا الموضوع بدوره يصبح ممثلا يحيل إلى كثرة الضيفان، ويصير هذا الموضوع بدوره أيضا ممثلا يحيل إلى قيمة

---

(١) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص٨٨.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٨٩.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نهد): نهد الثدي ينهُد إذا كعب وأشرف وارتفع.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٣، ص٢٧٥.

(الكرم)، وقد اجتمع إلى هذه القدر (المتكلم والمحلق) ليصبح لبن ثدي الأم قرينة سيميائية تحيل في مستواها المضموني المضمر إلى الكرم والعطاء وجامع الناس ليكونوا إخوانا تتفوق أخوتهم على أخوة الدم.

ولعمق العلاقة الرابطة بين الثدي والمرأة وشدتها تطلق اللغة على النساء مسمى (الكواعب والكاعبات)، وحيثما ترد هذه التسمية فإنها دالة على صغر السن، وهي انزياح مجازي حل فيه الجزء (الكاعب/الثدي الناهد) محل الكل (الجسد كاملا/ المرأة صغيرة السن)، ويجوز عد هذا الاستعمال (الكواعب/الكاعبات) انزياحا كنائيا حلت فيه الصفة محل الموصوف وهي (المرأة)، يقول الأعشى حكاية على لسان المرأة بخطابها له: (١)

٦. أَرَاكَ كَبِرْتَ وَاسْتَحْدَثْتَ خُلُقاً وَوَدَّعْتَ الكَوَاعِبَ وَالْمُدَامَا

فتوديع المخاطب للكواعب إشارة إلى هجره للملذات واللهو، وتحيل هذه الدلالة إلى مضمون مضمر دال على شيخوخته ومفارقته سن الشباب.

أما فاعليته وشبابه ولهوه فتتمثل بقوله: (٢)

١٢. وَلَقَدْ غَبَنْتُ الكَاعِبَا تِ أُحِظُّ مِنْ تَخْبَابِهَا

إذ يفخر صوت النص بخداعه للنساء الغرائر صغيرات السن.

وقد اعتاد الشعراء تشبيه المرأة بالظبية جيدا وعينين ولونا... ولكن الأعشى يقلب التشبيه بقوله: (٣)

١٨. وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى كَأَنَّ ظِبَاءَهُ كَوَاعِبُ مَقْصُورٌ عَلَيْهَا سُتُورُهَا

حيث شبه الظباء في اليوم شديد الحرارة وقد كَنِست في خبائها بالنساء الكواعب (صغيرات السن/ بارزات الثدي)، وقد حبسن في خدورهن، واحتجبن خلف الستور. وقلب التشبيه يجعل فكرة الاحتجاب والتقرة في الخباء الكواعب يفوق تستر الظباء في كناسها؛ فالأيقونة تنقص دائما في خصائصها الجوهرية عن الأصل الشبيه وتقل عن درجته.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٩، ٢٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ق٣٩، ص٣٠١. تخبابها: من خب المرأة إذا أفسدها على صاحبها.

(٣) المصدر نفسه، ق٨٢، ص٤٢٣. الشعرى: كوكب يطلع في الجوزاء، وطلوعه في شدة الحر.

ويكرر الأعشى ذكر (النحر) في شعره بوصفه علامة على النقاء والحسن، ويشركه مع الوجه ليكون النحر علامة سيميائية تشكل إطلالة المرأة وبروز زينتها وأنوثتها، حيث يقول الأعشى: (١)

٤. وَوَجْـهٌ نَقِيُّ اللَّـوْنِ صَافٍ يَزِيْنُـهُ مَـعَ الحَلْـيِ لَبَّـاتٌ لَهَـا وَمَعَاصِمُ

فاللبة منتصف الصدر، وهي موضع القلادة منه؛ وكأن المرأة بوضعها للحلي على صدرها إشارة منها إلى موضع فتنتها، فنكاد لا نجد موضع النحر في المرأة عند الأعشى إلا مزينا بأفضل الحلي، إذ يقول الأعشى: (٢)

٨. أضَـاءَتْ أحْـوَرَ العَيْنَـيْنِ طِفْـلاً يُكَـدَّسُ فِـي تَرَائِبِـهِ الفَرِيْـدُ

فتريبة المرأة المزينة بالفرائد من الدرر والأحجار الكريمة لفظة مرادفة للبتها ونحرها. ويفرق الأعشى بين النحر وموضع القلادة مدللا على أن الترادف الكلي لا وجود له في اللغة بل هو ترادف جزئي، إذ يقول: (٣)

١٣. حَسَـنٌ مُقَلَّـدُ حَلْيِـهِ وَالنَّحْـرُ طَيِّبَـةٌ مَلاَبُـهْ

فموضع القلادة مزين بالحلي، والنحر مطيب بالطيب، وبهذا يجمع صدر المرأة بين الزينة البصرية البهية والرائحة الشمية الطيبة، ليغدو في مجمله علامة على الجمال والحسن. ولكن لماذا يكثر الأعشى من لفظة (نحر) (٤) وهي ممثل سيميائي يحيل إلى (موضع تذكية الشياه أو الإبل)(منحرها)، فهل ترمز المرأة في تلك السياقات إلى القربان الذي يقدم للآلهة تقربا إليها؟!

فالمرأة عند الأعشى دمية مطيبة مزينة موضوعة في محراب المعبد... وهذا ما سنأتي إليه لاحقا في هذه الدراسة، لا بل هي تمثال من الفضة أجاد صانعُهُ تَمَثُّلَه، حيث يقول الأعشى: (٥)

١٥. لَهَـا كَبِـدٌ مَلْسَاءُ ذَاتُ أسِـرَّةٍ وَنَحْـرٌ كَفَـاثُوْرِ الصَّرِيْفِ المُمَثَّلِ

فالنحر هنا ممثل علاماتي شديد الضخامة! فهو كخوان الفضة الذي صوره صانعه في أبهى صورة، بجامع اللون الأبيض والملاسة والقيمة المرتفعة والتقعر، ليكون مؤشرا سيميائيا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٧.
(٢) المصدر نفسه، ق٦٥، ص٣٧١.
(٣) المصدر نفسه، ق٥٤، ص٣٣٧.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نحر): النَّحر: الصَّدر، ونحْرُ الصدر: أعلاه، وقيل: هو موضع القلادة منه، ونحر البعيرَ: طعنه في منحره.
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٣.

يحل محل الدمية التمثال التي تحيل إلى معان متعددة منها: أن المرأة أصبحت للإشهار والإعلان، فهي صورة (تمثال للعرض)، وبهذا فهي خالية من العيوب الجسدية التي تجعلها بمنزلة البشر (فلا تأكل ولا تحيض ولا تلد...) " إن الجسد المتحرر للإعلان هو جسد نظيف أملس صاف شاب فاتن سليم ... إنه ليس جسد الحياة اليومية "(١) فهو لامرأة مثالية دال على الكمال الجسدي الذي يضارع كمال الطوطم المقدس،(٢) فتكون المرأة بهذا علامة أيقونية تصويرية بما تحويه من عناصر الشبه.

وما يعزز فكرة التقديس هو جعل هذه المرأة رمزا للإحياء والانبعاث والنشور " فالجسد في الشعر أكثر حضورا وحركية وجمالا وإيحاء، يتحرك في أفق الاحتمالات، وكثرة التأويل، والقدرة على الاختزال... لذا يبقى في الشعر جسدا فنيا تأويليا ممكنا ومستحيلا في آن، جسدا تخيليا، يصل إلى الأسطرة أحيانا"(٣) حيث يقول الأعشى: (٤)

١٢. لَوْ أسْنَدَتْ مَيْتًا إلى نَحْرِهَا عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إلى قَابِرِ

فليس بعد هذا التصريح المباشر تصريح (فهو منزلة من منازل اليقين الدالة في النص، التي تعزز منازل الشك فيه)(٥)، فإسناد الميت إلى نحر المرأة يعيده إلى الحياة، فالنحر مفعَّل ليعطي قيمة (الحياة) إلى الأموات، ولكن هذا الأمر (الإحياء) يرتبط بإرادة المرأة (لو أسندتْ)، وقد أوكل صوت النص إليها هذه المهمة، وخاصة أن القصيدة تبدأ بمقدمة طللية، وصوت النص يستذكر المرأة في الديار قبل ارتحالها عنها، فارتحالها ولد الموت، وبهذا فإن رجوعها إلى ديارها يشكل حياة وإحياء، وهي دلالة في مستواها التأويلي المضمر تجعل من المرأة

(١) بروتون، (دافيد): انتربولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص١٣١.
(٢) انظر: عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة تشرين – سوريا، ٢٠٠٠م، ص ص ١٣٠ – ١٣٧. وانظر: الخطيب، (عماد علي): الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، جهينة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ٢٠٠٦م ، ص ص ٦٣ – ١٢٠.
(٣) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة...، مرجع سابق، ص١٤.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٨٩. النحر: أعلى الصدر، وقيل: موضع القلادة.
(٥) مواضع اليقين: هي الأمكنة الأكثر وضوحا والأكثر جلاء في النص. مواضع الشك: تبدأ من الغامض قليلا إلى المقطع الأكثر انغلاقا. انظر: بارت، (رولان) وآخرون: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، مرجع سابق، ص ص ١١٤-١١٥.

علامة عرفية في المجتمع العربي قبل الإسلام ترمز (للحياة). وهي فرضية دلالية مبدئية قابلة للنقض، نعرضها في سبيل الفهم(١)

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للثدي والنحر** يستمد حقوله الدلالية من **الحلي، والنباتية، واللونية، والترادف.**

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للترادف)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لثدي** المرأة عند الأعشى: ثدي/ نهد/ كاعب. أما الحقل الدلالي **للنباتية** فظهر في: الرمانتين.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للحلي)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لنحر** المرأة عند الأعشى: مع الحلي/ الفريد/ مقلد حليه/ فاثور الصريف.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للترادف)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لنحر** المرأة عند الأعشى: لبات/ ترائب/ النحر.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للونية)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لثدي** المرأة **ونحرها** عند الأعشى: أسحم داج/ الرمانتين/ فاثور الصريف.

إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة **لثدي المرأة ونحرها**، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية. هي أن **ثدي المرأة ونحرها** علامتان سيميائيتان تدلان على الضخامة والخصب، والولادة والأمومة، وصغر السن والحسن، والأخوة والكرم، والنقاء والأنثوية، والتقديس والإشهار والإحياء.

---

(١) انظر: بارث، (رولان) وآخرون: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، مرجع سابق، ص١٢٣.

ثانيا: سيميائية العجز والخصر والمتن في شعر المرأة

والحديث في علامات الجذع الجسدي من عجز وخصر ومتن شديد الحساسية؛ لما تشكله هذه العلامات من ترابط حتمي مع الشهوة الجنسية والإغراء الأنثوي واستهواءاته، فهي مؤشرات سيميائية دالة على جسد المرأة خاصة، وبها تفترق من الرجل، لأن طبيعة جسد المرأة البيولوجي وما يستدعيه من حمل وولادة يفرض مثلا أن يكون الكَفَل (العَجُز) ضخما، وأن يكون الحوض واسعا، وفي المقابل نجد الضد في البطن (خصر المرأة)، فيفضل أن يكون دقيقا ضامرا في دلالة على عدم ولادة هذه المرأة مسبقا، وبهذا تظهر العلامات السيميائية في نطاق الثنائية الضدية القائمة بين (ضخامة العجز) و(دقة الخصر)، وهما مؤشران سيميائيان يدل الأول منهما على الخصوبة في جسد المرأة المرغوبة، ويدل الثاني على الشباب وصغر السن. " وإبراز المواضع الجنسية في المرأة يتصل بوظيفة الأمومة وقابلية الخصب التناسلي، وهي الوظيفة التي عبدت من أجلها المرأة "(١) فضخامة الجسد الشعري تعني ضخامة معناه وتجسيدا لعظمة قيمه ووجوده، والوعي الشعري يتجاوز البدن البيولوجي بغرائزه ونفعيته ليجعله معبرا إلى القيمة والفعل، ورمزا للتعالي المطلق.(٢)

يقول الأعشى مشبها عجز المرأة بدعص الرمل المحدودب: (٣)

٨. وَكَفَلٍ كَالنَّقَا مَالَتْ جَوَانِبُهُ   لَيْسَتْ مِنَ الزُّلِّ أَوْرَاكًا وَمَا انْتَطَقَا

فالكفل هنا في تشبيهه بالرمل المتجمع يمثل مؤشرا سيميائيا يحيل إلى الضخامة والامتلاء، ولا تتظاهر المرأة بالخصوبة في انتطاقها بثوب تشده على وسطها ليظهر عجزها ضخما. والضخامة فيه ممثل يستدعي وصول جسد المرأة إلى مرحلة النضوج الجنسي، وهذا المدلول الضمني يحيل إلى مدلول ضمني آخر وهو (الخصوبة)، إذ إن المرأة هنا رمز سيميائي تعارف عليه الشعراء يستدعي عناصر الخصوبة ومن ثم أصبح رمزا (للحياة). " فالعمل الأدبي يبقى بعيدا عن مهاترات الواقع وعياناته المكشوفة وعقلانيته المجردة "(٤) المباشرة.

---

(١) البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص ص٩٤-٩٥.

(٢) انظر: الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مرجع سابق، ص٢٧، ص٢٧٩، ص٢٨١.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨٠، ص٤١٧. الكفل: العجز. النقا: القطعة المحدودبة من الرمل. زل: جمع أزل، وهو الخفيف الوركين.

(٤) زاغر، (نزيهة): إيروتيكا الجسد: الميثالوية النواسية، نضّت عنها القميص نموذجا، كتابات معاصرة، ع٥٩، م١٥، ٢٠٠٦م، ص١١٣

وتضاف إلى دلالة الخصوبة والحياة دلالة الحسن والجمال الذي يأخذ بلب المتكلم، حيث يقول الأعشى: (١).

٦. هِرْكَوْلَةٌ مِثْلُ دِعْصِ الرَّمْلِ أسْفَلُهَا مَكْسُوَّةٌ مِنْ جَمَالِ الحُسْنِ جِلْبَابَا

فقوله في الشطر الأول يشكل ممثلا سيميائيا وهو انزياح استبدالي كنائي يحيل إلى الموصوف (العجز)، وقد شكل هذا التعبير اللساني أيقونة سيميائية تستدعي عناصر الشبه بين طرفين هما (دعص الرمل) من جهة، و(العجز) من جهة أخرى بجامع الاستدارة والملاسة والامتلاء والضخامة...

ويجمع الأعشى بين ممثلين هما (كثيب الرمل) و(دعص الرمل) في بيتين متتاليين، وقد أظهر أن كلا من الممثلين يفترق في دلالته عن الآخر، وذلك في قوله: (٢)

٥. عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُوْ دِ وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا
٦. إذَا أدْبَرَتْ خِلْتَهَا دِعْصَةً وَتُقْبِلُ كَالظَّبْيِ تِمْثَالُهَا

فالكثيب علامة على الضخامة والثقل الشديدين، بما يجعل من عجز المرأة شيئا لا يطيق جسدها الواهن حمله، فيسقطها (يقعدها) أرضا، ومن ثم (فالكثيب) مؤشر سيميائي دال على الثقل الشديد لجسد حامله مع استدارة وملاسة، أما الدعص فهو كذلك مؤشر سيميائي دال على الضخامة والاستدارة والملاسة، ولكن الفرق يكمن في مستوى هذه الضخامة، فالدعص يقل عن الكثيب في درجة الحجم.

ويتشارك (نقا العالج) مع الكثيب بوصفه مؤشرا سيميائيا دالا على الضخامة في العجز، حيث يقول الأعشى: (٣)

٤. وَهْيَ إنْ تَقْعُدْ نَقَا مِنْ عَالِجٍ وَإذَا قَامَتْ نِيَافَاً كَالشَّطَنْ

ويحيل أسلوب الشرط (إن تقعد) إلى أن النقا أقل ثقلا من الكثيب، وذلك لأنه لا يسقط المرأة الأرض رغما عنها.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٩، ص٤١١.
(٢) المصدر نفسه، ق٢١، ص٢١٣.
(٣) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٧. امرأة نياف: تامة الطول والحسن. الشطن: الحبل.

ولكن السؤال، لماذا يشبه الأعشى (عجز المرأة) بالكثيب والدعص والنقا؟!، وكلها (رمال متجمعة محدودبة)، والدلالة التي ذكرناها سابقا وهي الجامع بينها والعجز في (الضخامة والملاسة والاستدارة...) صحيحة، ولكن الرمل بحد ذاته يوحي بالجفاف والخلو من المائية، فكيف يكون الرمل دالا على الخصوبة والحياة؟! ألم يجد الأعشى أو غيره من الشعراء عنصرا سوى الرمل؟! ربما أن هذا العنصر الرملي يعيد جسد المرأة إلى الأرض في إشرافها وانبساطها، لأن الأرض في ذاتها منبع للخصب والإنبات والمائية... "والأرض هي بداية الجسد ومنتهاه، لذا يحن الجسد إليها فيراها أما رؤوما تلامسه وتحنو عليه، ويراها امرأة شبقة يمارس معها رغباته الدفينة...وهي الموت والعدم، وهي الوطن والملاذ، والحماية والانتماء"(١)

ويقول الأعشى وقد جعل كثرة الشحم في العجيزة دالا على زينة ذاتية كامنة في جسد المرأة، إذ يقول: (٢)

١٢. وَغَدائِرِ سُودٍ على كَفَلٍ تُزَيِّنُهُ الوَثارَةْ

فلا تكتمل معالم العجيزة إلا بالضخامة والمائية والاهتزاز الحركي، وهي من لوازم (السِّمَن) في جسد المرأة عامة، والعجيزة خاصة، وقد وطئت إلى الأرض من شدة ثقلها ووثارتها وكثرة شحمها ولحمها!!(٣) إن جسد المرأة في شعر الأعشى ليس حقيقيا مشاهدا، فأين تلك المرأة التي يصفها الأعشى على هذه الصورة، إنها امرأة محصورة داخل الخطاب الشعري، وليس بالضرورة وجودها خارجه، فالشعر بما يشتمل عليه من عنصر التخييل يسمح للشاعر بالتحليق في فضاء الوهم، ولا نقول هنا المثالية، فأين المثالية في جسد امرأة لا تقوى على النهوض، ولا تستطيع القيام بمهامها اليومية، بل هي طوطم مقدس يوضع في محراب كما توضع الدمى للعرض والإشهار. " فالنص الديني هو الذي أسس للأدب... وإن استقل الأدب فيما بعد عن مصدره الديني فإنه بقي يقتبس منه رموزه وقسما كبيرا من عناصر متخيله..." (٤) وما صورة المرأة المكتنزة الجسد بما تمثله من خصوبة وأمومة في شعر

---

(١) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص١٠٦.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٠، ص٢٠٣.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وثر).
(٤) الحلاق، (بطرس): قراءة في سفر الجسد، ألف – مجلة البلاغة المقارنة، ع٢٣، ٢٠٠٣م، ص١٣٣

الأعشى إلا من بقايا الرواسب الدينية الموغلة في عمق المعتقدات البدائية عند العــرب، وقــد تحولت إلى قالب فني شعري (١)

ولكن الأعشى لا يجعل من جسد المرأة صنما جامدا، بل يضيف إليه العنصر الحركي من ذهاب وإياب ومشي ونهوض وقعود وركض... لكنه لا يلقي بالا إلى هذا العنصر الحركــي عندما يتلازم مع العجز، بل إن إيراد العنصر الحركي يكون هامشيا في مقابل تركيزه علــى الجسد مجردا، أو ليكون عنصر الحركة خادما لإظهار العنصر الجسدي، حيث يقول: (٢)

١٨. عَرِيْــضَةٌ بُــوْصٍ إِذَا أَدْبَــرَتْ هَــضِيْمُ الحَــشَا شَــخْتَةُ المُحْتَــضَنْ

جاءت حركة (الإدبار) فقط من أجل إظهار عظم البوص، ويضيف المــتكلم فــي قولــه: (هضيم الحشا) دلالة على دقة الخصر ولينه، ومن ثم الدلالة على الشباب، وأن هذه المرأة لا تحمل في بطنها جنينا، فما زالت امرأة صغيرة السن ولا يعيقها شيء، ولهــذا فهــي شــختة المحتضن، أي أن النحافة قد بلغت بها مبلغا دون هزال أو مرض، وقد جمع الجسد الضد إلى الضد، كل ذلك في سبيل تقديم المتعة التي يطلبها المتكلم؛ المتعة التي لا يعيقها عائق.

ويجمع الأعشى الكثيب (العنصر الترابي) إلى المزادة (العنصر المائي) في العجز ليكــون موضوعا يستدعي مفهوم (الخصب) بجمعه بين ترابية الأرض ومائية السماء، حيــث يقــول الأعشى: (٣)

٤٤. وَالسَّاحِبَاتِ ذُيُوْلَ الخَزِّ آوِنَةً
وَالرَّافِلاتِ عَلى أَعْجَازِهَا العِجَلُ

فالفضاء المكاني هنا فضاء لهو وطرب، ونلحظ أن العلامة السيميائية (العجل) الدالة على مزادة الماء (قربة الماء) قد أضافت إلى الأعجاز حركية ومائية وخصبا ممزوجــا بالــشهوة والعبث.

ويقول الأعشى وقد رسم صورة لجسد المرأة المكتنزة: (٤)

---

(١) انظر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة فــي أصــولها وتطورها، مرجع سابق، ص٥٨.

(٢) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق٢، ص٦٧. شختة: لطيفة دقيقة.

(٣) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ق٧٧، ص٤٠١.

٥. إلى هَدَفٍ فِيْهِ ارْتِفَـاعٌ تَـرَى لَـهُ   مِنَ الحُسْنِ طِـلاً فَـوْقَ خَلْـقٍ مُكَمَّـلِ

فالموضوع المباشر للعلامة الممثلية (هدف)(١) يشير إلى العلو والانتصاب وما استُهدف للرمي، ويحيل إلى موضوع جديد دال على (العَجُز) الضخم المرتفع، ولكن العضو الجسدي بوصفه ممثلا يتحول إلى علامة سيميائية دالة على معنى مضمن في لفظة الممثل وهي لفظة (الهدف) بوصفه دالا على المشرف من الأرض وإليه يُلجأ، وتحيل هذه الدلالة (المشرف من الأرض وإليه يلجأ) وقد أصبحت موضوعا ممثلا في نطق السيرورة التدليلية يحيل إلى موضوع جديد يدل على الحماية والالتجاء في جسد المرأة.(٢) " فالجسد بمجرد ما تمتلكه اللغة والصورة يكف عن أن يكون جسدا واقعيا، ليغدو جسدا ثقافيا بالدرجة الأولى "(٣)

فهذا الهدف مرتفع في حسن خلق مُكمَّل (مُفعَّل) دال على الفاعلية، وهي فاعلية الحسن الناتجة من (الطل)، وهو المطر الصغار القطر الدائم (الندى)، فحتى لو لم يصبها وابل المطر أصابها الطل (الندى) لارتفاعها وعلوها، فالإطلال: الإشراف على الشيء، والطّلالة: الحسن والماء(٤)، وهذا ما يدل على موضوع الخصوبة والحسن، وقد استمد جسد المرأة هذه الدلالة من العناصر الطبيعية من ماء وتراب... " فبين الإنسان والطبيعة ثنائية موازاة... والموازاة بين عناصر الطبيعة وانفلاتات الجسد هي من مقتضيات الانفلات الشعري الذي يشكل وحده بؤرة الشعرية... فانفجار الجسد بإيحاءاته الجمالية يشكل بعدا آخر وعنصرا جديدا من عناصر الطبيعة " (٥)

ويستكمل الأعشى سرده للعلامات الدالة على العجز بقوله: (٦)

٦. إذَا انْبَطَحَتْ جَافَى عَـنِ الأرْضِ جَنْبُهَـا   وَخَـوَّى بِهَـا رَابٍ كَهَامَـةِ جُنْبُـلِ

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هدف).
(٢) انظر: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، مرجع سابق، ص ص٢٠٥-٢١٣.
(٣) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ص٨٦-٨٧.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طلل).
(٥) زاغر، (نزيهة): إيروتيكا الجسد...، مرجع سابق، ص١١٤.
(٦) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠١. خوى: مال وسقط. راب: مرتفع. الجنبل: القدح الضخم يتخذ من الخشب. هامته: رأسه.

وحتى بنزول الجسد من العلو والارتفاع إلى الانخفاض، فإن العناصر الطبيعية ما تزال مسيطرة على سيرورة التدليل، فالانبطاح ممثل دال على موضوع شكلي حركي لهيئة المرأة وهو (الانبساط)، ويحيل كذلك إلى موضوع (البطحاء) وهو مسيل الماء فيه دقاق الحصى أو التراب اللين الذي جرّته السيول(١)، فالمائية والأرضية والخصب في المكان المنخفض الأرضي يسيطر على فضاء الدلالة السيميائية التي تحيل إلى مؤول دال على فكرة الارتواء والمائية والخصوبة وهي من مستلزمات المثالية والكمال والعطاء، والملاحظ أن الانبطاح هنا ملازم للأرض وملاصق لها، فهو تعلق بالتراب وليس بالفراش أو بمانع يحجز جسد المرأة عن الأرض، أما ابتعاد الجنب وتجافيه عن الأرض فهو مضمن لمعنى دال على شدة الالتصاق بالأرض رغم ما يوحيه المعنى المباشر من التجافي، إذ إن من لوازم تجافي الجنب في الجسد عظم (العجز) الذي شبهه المتكلم بهامة القدح العظيم. " إن السياق الواقعي حاضر دائما، ولا يمحوهُ السياقُ الخيالي، بل يحمل بعض جوانبه إلى بؤرة ما من تفحصنا "(٢)

ويكمل صوت النص صورة المرأة، ويربط سيمياء جسدها بالنور والضياء، ليتعلق بالسماء، فيقول: (٣)

٨. يَنُوءُ بِهَا بُوصٌ إذا مَا تَفَضَّلَتْ   تَوَعَّبَ عَرْضَ الشَّرْعَبِيِّ المُغَيَّلِ

فالممثل اللساني (ينوء)(٤) دال في مستواه السياقي على (النهوض) بمشقة، وكذلك دال على (السقوط) من الثقل، فهو من الأضداد، وهذا الموضوع المباشر (النهوض/السقوط) يحيل إلى حركية وفاعلية كامنة في الجسد الأنثوي الموصوف، فمن دلالات (النوء) في مستواه الدلالي (النجم إذا في المغيب عند الفجر)، وبهذا يرتبط النوء بالنور والضياء والسماء... وقد تعلق (البوص) الدال في مستواه المباشر على (العجز) بهذه المعاني.

فنوء البوص يمثل موضوعا دالا على فكرة السماء والنور، وهذا الموضوع بدوره يحيل إلى فكرة العلو والرفعة والسموق، وهي فكرة تحيل بدورها على فكرة أخرى ومؤول آخر شكل ممثلا جديدا دالا على ارتباط النجوم في السماء بمشخصات أرضية وأعضاء إنسانية تدل

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بطح).
(٢) شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، مرجع سابق، ص٦٥.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠١. تفضلت: تبذلت ولبست الفضلة، وهي الثياب التي تبتذل للنوم. توعبه واستوعبه: استوفاه واستنفده. الشرعبي: ضرب من البرود. المغيل: الواسع من الثياب.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوأ).

في مستواها السيميائي التداولي على فكرة ارتباط الأرض بالسماء، وفكرة ارتباط المرأة بالعلو والتقديس(١)، يظهر لنا أن شعر الجسد عند الأعشى " يعبر عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر... يقول شيئا ويعني شيئا آخر "(٢)

وترتبط دلالة النوء عند العرب بالمائية التي تجمع ما بين السماوي والأرضي، فالماء ينزل من السماء إلى الأرض، وهنا يرتبط (النوء) وهو النجم عند سقوطه وطلوع نجم آخر: إذ يقول العرب: لا بد من أن يكون عند ذلك مطر أو رياح فينسبون كل غيب يكون عند ذلك إلى ذلك النجم، فيقولون: مطرنا بنوء الثريا والدَّبران والسِّماك(٣). وهذا الإخصاب والإمطار يظهر في ممثل سيميائي آخر، وهو فكرة الامتلاء والضخامة التي تحصلنا عليها بطريق الانزياح الكنائي، إذ يملأ البوص عرض الشرعبي، أي الرداء الواسع، فالثوب الواسع مؤشر سيميائي يجاور البوص وينتسب إليه دالا على صفة الضخامة فيه.

ويمتد وصف الأعشى للبوص ليصف روادفه بقوله: (٤)

٩. رَوَادِفُهُ تَثْنِي الرِّدَاءَ تَسَانَدَتْ إِلَى مِثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَةِ المُتَهَيِّلِ

والردف في دلالته التعيينية ممثل يدل عل (العجز)، أو طرائق الشحم فيه، وهذا الموضوع المباشر، ولكن الردف في مستواه الدلالي متعدد الدلالات، فالردف ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئا فهو ردفه(٥)، ويتشكل العجز من ردفين، وهذان الردفان هما اللذان قد أشرنا إليهما بالأنواء: أي النجمان الطالع منهما والساقط، والرديف: هو النجم الذي ينوء من المشرق إذا غاب رقيبه في المغرب، وهنا دلالة مرتبطة بالإمطار والعطاء.

وفي المستوى المباشر نجد أن الروادف تثني الرداء وهو تعبير ممثلي شكل انزياحا استبداليا كنائيا حل محل موضوع الضخامة، إن تثني الرداء قرينة سيميائية دالة على السِّمَن.

---

(١) انظر: الخطيب، (عماد علي): الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص ٢٤١ - ٢٧١.

(٢) قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...، مرجع سابق، ص٢١٣.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوأ).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠١. الروادف: جمع رادفة، وهي طرائق الشحم. تساندت: اعتمدت.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ردف).

فالعلامة السيميائية في مستوياتها التداولية ترتبط بداخل النص وخارجه، وسياقاته الثقافية والاجتماعية والتاريخية والميثولوجية الإنسانية.

وتساند الثياب (ارتفاعها) من فوق الروادف التي تشبه (دعص الرملة) تتمثل بعلاقة أيقونية حيث شبه ضخامة العجز بالدعص، وقد أعادنا الممثل (الدعص) إلى الأرضية والبيئة العربية التي تشيع فيها الرمال المتجمعة، ولكن هذا الممثل يحيل إلى مستوى دلالي متعلق بالشمس، فلا رمال إلا بوجود شمس، والدعصاء رملة رمضاؤها شديدة الحرارة(١)، وهذه الدلالة في مستواها السيميائي التداولي تحيل إلى ارتفاع الروادف وتساندها إلى الشمس، وهذا بدوره تعلق آخر بالسماء بمستلزماتها من نورانية وضياء...

ويجمع الأعشى مجددا بين الثنائيات الضدية، وتلك عادته، حيث يبدو العجز الضخم في مقابل الخصر الدقيق في قوله: (٢)

٨. صِـفْرُ الوِشَـاحِ وَمِـلْءُ الـدِّرْعِ بَهْكَنَـةٌ　　　إذَا تَـأَتَّى يَكَـادُ الخَـصْرُ يَنْخَـزِلُ

فتعبير (صفر الوشاح) انزياح استبدالي كنائي، وهو قرينة سيميائية دالة على دقة الخصر، إذ إن العلامة اللسانية (صفر) تدل على أن البطن خالٍ من السِّمَن، وبهذا فإن الوشاح لا يرتفع عن البطن بل يلصق به، حيث نسب صوت النص الخلو إلى الوشاح ولم ينسبه إلى الخصر نفسه، فهو تعبير يشكل مؤشرا سيميائيا (قرينة)، فالوشاح يجاور الخصر، والمؤول الدينامي لهذا المؤشر هو (دقة الخصر) الذي يحيل إلى مؤول شبه نهائي هو (الشباب وصغر السن).

كذلك تعبير (ملء الدرع) ممثل يشكل انزياحا استبداليا كنائيا، وهو قرينة سيميائية دالة على (ضخامة الأرداف)، إذ إن العلامة (ملء) تدل على أن الأرداف ممتلئة سمينة، والدرع (القميص) يمتلئ باللحم والشحم الناتج من سمن الأرداف، حيث نسب الامتلاء إلى الدرع ولم ينسبه إلى الأرداف مباشرة، وقد شكل هذا التعبير مؤشرا سيميائيا (قرينة)، فالدرع يجاور الأرداف، والمؤول الدينامي لهذا المؤشر هو (ضخامة الأرداف) الذي يحيل إلى مؤول شبه نهائي دال على (الخصوبة).

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دعص).
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥. الوشاح: أديم عريض يرصع بالجواهر وتشده المرأة بين عاتقها وكشحها. بهكنة: ضخمة الخلق. ينخزل: ينبت وينقطع.

وبهذا فجسد المرأة هنا يجمع بين صغر السن (نحافة الخصر)، والخصوبة (ضخامة الأرداف)، ويقع حاله في القيام والقعود بين السقوط حين يتهيأ للنهوض وانبتات الخصر وانخزاله بسبب دقته التي لا يقوى بها على حمل جسد ضخم! وبهذا فالجسد هنا يقع بين الإرواء للنهم الجنسي لصوت النص، والحسن والخصوبة في الجسد نفسه.

والدليل على أن دقة الخصر في جسد المرأة علامة سيميائية تشير إلى الشباب وصغر السن ــ بل ربما تعد دليلا على أنها لم تحمل في بطنها جنينا قط ــ هو قول الأعشى: (١)

١٠. عَهْدِيْ بِهَا فِي الحَيِّ قَدْ سُرْبِلَتْ   هَيْفَاءَ مِثْلَ المُهْرَةِ الضَّامِرِ

فالعلامة اللسانية (هيفاء) (٢) دالة على ضمور البطن، وقد شبه صوت النص هذا الضمور (بضمور المهرة)، والمهرة أنثى الحصان الصغيرة التي لم تعرض على الفحل، وبهذا يحيل إلى وجه الشبه المضمر الدال على صغر السن بالإضافة إلى الرشاقة والحسن...

ويضيف الأعشى إلى وسط المرأة عنصر الملاسة والامتلاء فالخصب، حيث يقول: (٣)

١٥. لَهَا كَبِدٌ مَلْسَاءُ ذَاتُ أَسِرَّةٍ   وَنَحْرٌ كَفَاثُورِ الصَّرِيْفِ المُمَثَّلِ

إن الكبد دال على موضوع مباشر وهو (أعلى البطن)(٤)، مضافا إليه علامة لمسية هي (الملاسة) الدالة على الشباب والتنعم. وتعبير (ذات أسرة) يدل في مستواه المباشر على الأرض السِّر: الكريمة الطيبة، والسِّر: أخصب الوادي: والأسِرَّة: أوساط الرياض(٥)، وهذه معان ناتجة عن الدلالة السياقية للعلامة الجسدية وهي (الخط في أعلى البطن)، إنها عودة إلى الأرض الرؤوم، الأرض المخصبة والرياض الزاهية والوادي المخصب، وهي ممثلات تحيل إلى رغبة المتكلم بإضفاء عناصر الخصوبة والشباب والمائية على جسد المرأة.

وتقترن لفظة (البطن) في شعر الأعشى باللهو ومواصلة النساء، حيث يقول: (٦)

٥٢. كَالتَّمَاثِيْلِ عَلَيْهَا حُلَلٌ   مَا يُوَارِيْنَ بُطُوْنَ المُكْتَشَحْ

---

(١) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق١٨، ص١٨٩.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هيف).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٣.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كبد).
(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سرر).
(٦) ديوان الأعشى: مصدر سابق: ق٣٦، ص٢٩٥.

فبطون النساء القينات في مجلس الشراب معراة، وهذا دليل على أن موضع البطن والخصر في جسد المرأة يحمل دلالة مرتبطة بالعبث واللهو في شعر الأعشى، وهو ممثل سيميائي يحيل إلى صغر السن مضافا إليه استهواء الذات المتكلمة وإغواؤها.

فالبطن في جسد المرأة علامة في شعر الأعشى على مواصلة الرجل إياها، حيث يقول الأعشى: (١)

٣١. فَثَنَيْتُ جِيدَ غَرِيرَةٍ وَلَمَسْتُ بَطْنَ حِقَابِهَا

واللمس فعل دال على إتيانه الفتاة الغريرة، ويظهر على المستوى الفني انزياح لغوي سيميائي؛ حيث اقترن اللمس بالحقاب، وهو ما تشده المرأة على وسطها من الثياب، وجعل المتكلم له بطنا يجس ويلمس، وهذا التعبير عبارة عن مؤشر سيميائي (حيث جاور الحقاب بطن الغريرة) رغم أن المشار إليه حاضر في التعبير وهو البطن، ولكن اقتران اللمس كان بالحقاب ولم يقترن اللمس بالبطن.

ويعد الظهر امتدادا جسديا للخصر (البطن) والعجز، ولا يختلف في دلالته عنهما في شعر الأعشى، إذ يظهر الظهر ممتلئا تهتز جوانبه، وطويلا كالحبل، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٥. يَنْتَهِي مِنْهَا الوِشَاحَانِ إلَى حُبْلَةٍ وَهْيَ بِمَتْنٍ كَالرَّسَنْ

فالمتن (ما صلب من الظهر) وقد شبهه بالحبل، ويحيل هذا الممثل مباشرة إلى دلالة (الطول مع الدقة)، ولكن الطول مع الدقة يصلح لجزء من المتن وهي (فِقَار الظهر) وليس الظهر كله، ففقار الظهر بامتدادها الطولي توافق الحبل، بالإضافة إلى صلابة العظم البارز، وهو ما يتوافق مع دلالة المتن اللغوية وهي " ما صلب من الظهر والمشرف المرتفع من الأرض" (٣).

ويضيف الأعشى عنصري (الحركية والمائية) إلى المتن بالتضافر مع العجز في قوله: (٤)

٧. إذَا تعَالِجُ قِرْناً سَاعَةً فَتَرَتْ وَاهْتَزَّ مِنْهَا ذَنُوبُ المَتْنِ وَالكَفَلُ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٩، ص٣٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٧. الحبلة: المتن من الحلي يجعل في القلائد. المتن: الظهر. الرسن: الحبل.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (متن).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥.

فالذنوب (١) ممثل لساني يحيل إلى مدلول (لحم المتن) ومؤخره (الألية)، واهتزاز هذا الذنوب يشكل دلالة على السمن ومن ثم الخصوبة المتولدة منه، ويعضد هذه الخصوبة مدلول جديد للذنوب وهو (دلو الماء العظيمة)، وقد شكل العنصر الحركي مضافا إليه العنصر المائي مدلولا مضمرا غير مباشر يحيل إلى الخصب ومستقره المائي وقد اشتمل عليه المتن والكفل، وهذه الدلالة المضمونية تحيل إلى مدلول جديد هو (الحياة) بالتعاضد مع الماء (رمز الحياة)، والاهتزاز الدال على الحياة؛ (فالسكون موت والحركة حياة)، ذلك كله لتكون المرأة علامة سيميائية رمزية تعادل الحياة.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للعجز** يستمد حقوله الدلالية من **الترابية، والمائية، والحركية، والترادف.**

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للترابية)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لعجز** المرأة عند الأعشى: نقا من عالج/ دعص الرمل/ كثيب.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للمائية)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لعجز** المرأة عند الأعشى: عِجَل/ طلا/ ذنوب/ الوثارة/ هامة جنبل.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للحركية)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لعجز** المرأة عند الأعشى: مالت جوانبة/ العجل الرافلات/ خوى بها راب/ ينوء بها بوص/ تثني الرداء/ اهتز منها ذنوب المتن والكفل.

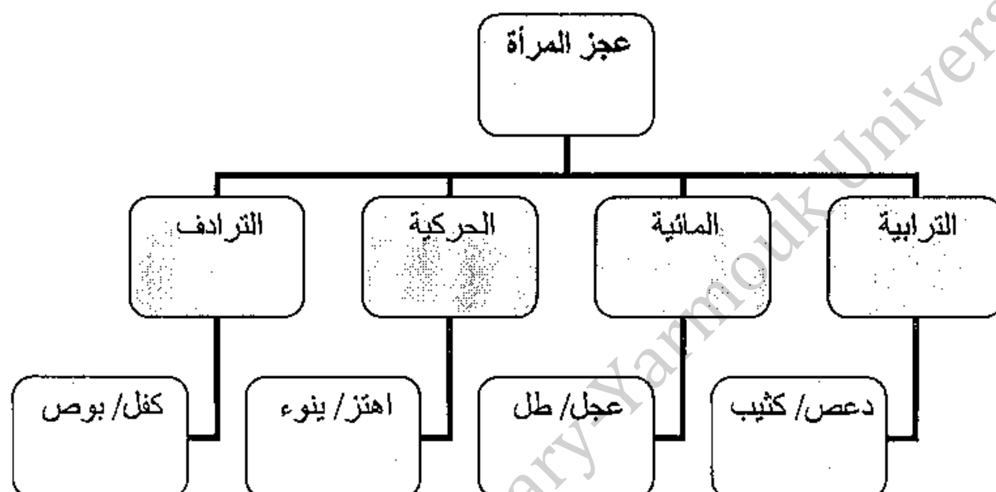
ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للترادف)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لعجز** المرأة عند الأعشى: العجز/ الكفل/ البوص/ الروادف.

ويبدو أيضا مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للخصر** يستمد حقوله الدلالية من **الحلي والحيوانية.**

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذنب).

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للحلي)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لخصر** المرأة عند الأعشى: صفر الوشاح/ الحقاب/ حبلة. أما الحقل الدلالي **للحيوانية** فظهر في: المهرة الضامر.



إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة **لعجز المرأة وخصرها**، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **عجز المرأة وخصرها** علامتان سيميائيتان تدلان على الخصوبة والحياة، والشباب وصغر السن، والضخامة والامتلاء، والحسن والحماية والتقديس، والإمطار والمائية والاستهواء.

ثالثا: سيميائية اليد من شعر المرأة

يد الإنسان هي ذراعه الممتدة من أطراف الأصابع إلى مفصل الكتف، إذ تشمل اليد علامات سيميائية متعددة وهي: البنان (أطراف الأصابع)، والأنامل (الأصابع)، والكف ظاهره وباطنه، بالإضافة إلى المعصم (موضع السوار)، وهذه العلامات هي ما يهمنا من اليد، فقد اعتنى الأعشى بهذه العلامات من جسد المرأة في شعره، لأن اليد " وسيلة اتصال غير لفظي يعز نظيرها "(١).

ولليد لغة ثانية؛ بما تشتمل عليه من إيماءات متعددة تسد مسد الألفاظ اللسانية، فكل جزء من اليد يشكل بمفرده أو بالتضافر مع غيره لغة للتفاهم والتواصل بين أفراد المجتمع اللغوي، وما لغة الإشارة (لغة الصم والبكم) إلا مثال رائع لتوصيل اليدِ الأفكارَ الحسية والمجردة، فهي لغة لها أصولها وقوانينها، ويمكن تعلمها، فاليد علامة سيميائية غنية بمضامينها التوصيلية الإفهامية والإبلاغية.

أما بروز هذه العلامة في شعر المرأة عند الأعشى فقد كان بالارتكاز على العناصر الحسية البصرية من حركة إشارية أو لون، وعلى العناصر الحسية اللمسية كالنعومة، وقد شكلت اليد مادة لسانية ذات دلالات متعددة في المستويين المباشر والضمني على حد سواء. فوجود عناصر أو " سمات مظهرية (الحجم، الامتداد، اللون...إلخ)... لا تقودني في ذاتها إلى توليد دلالة تخص الصورة، بل ستقود فقط إلى إدراك الصورة... إن الأمر يتعلق بالحديث عن قيم دلالية تعد الصورة مهدا لها، أي تقديم الصورة من أجل التمثيل لقيمة أو قيم ما "(٢) " والجسد في ذاته ليس قيمة، إن القيمة تنبع من إضفائنا نحن على الجسد مشاعرَ ودلالاتٍ ورموزا تمنحه في النهاية القيمة "(٣)

---

(١) عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، مرجع سابق، ص٥٥.

(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٢٦.

(٣) ابن حتيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع، دراسة انتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، مرجع سابق، ص٣٥٤.

فيد المرأة علامة تعبيرية موازية لوجهها، ولهذا وصفها الشعراء وقد تزينت بالخضاب والحلي، ووصفوا لين أطرافها ودقة أناملها ونصاعة لونها، بالإضافة إلى حركتها التي تحرك عواطف الشاعر وتجعله مشغوف القلب، ساهي الفكر. يقول الأعشى في أصابع المرأة: (١)

١٣. حُـــرَّةٌ طَفْلَـــةُ الأَنَامِـــلِ تَرْتَــــــبُ سُـــخَاماً تَكُفُّـــهُ بِخِـــلالِ

لا تثير الأنامل معزولة السياق أيَّ انطباع سيميائي، ولكن إضافة لفظة (طفلة)(٢) إليها خلق منها علامة فارقة في جسد المرأة، تعطي لأناملها لينا ونعومة وبضاضة بمنزلة الطفل الصغير، ولهذا فتعبير (طفلة الأنامل) ممثل لساني يحيل إلى شباب المرأة وصغر سنها، وهو مؤشر حسي يجاور عناصر الحياة والحسن.

وقد أضاف الأعشى إلى تعبير (طفلة الأنامل) مشبَّها به وهو (الدمية)، في قوله: (٣)

٩. حُـــرَّةٌ طَفْلَـــةُ الأَنَامِـــلِ كَالدُّمْـــــيَةِ لا عَـــابِسٌ وَلا مِهْــــزَاقُ

وقد حذف المتكلم وجه الشبه ليجعل المضمون في التشبيه مفتوحا لتأويل القارئ المتعدد، إذ إن وجه الشبه المباشر (اللين والدقة والحسن)، وإيراد المشبه به (الدمية) يحيل إلى علامة أيقونية تستدعي عناصر الشبه بين المرأة والدمية(٤)، حيث تصبح المرأة موضوعا صوريا للإشهار (الإعلان) والعرض، إنها صورة خرساء مصمتة للجسد الأنثوي القابع في سماء الخيال(٥)، ومن ثم تحيل هذه الدلالة إلى مضمون مضمر دال على المثالية والكمال، والخلوص من النقائص والعيوب.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١، ص٥٥. الحر: الخيار الفاخر من كل شيء. طفلة: لينة ناعمة. ترتب: من رب الشيء ورببه إذا نماه واعتنى به، السخام: الشعر اللين، الخلال: المشط. كف الشعر: جمعه وضمه.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طفل): الطَّفْل: البَنان الرخص، والطِّفْل والطِّفْلة: الصغيران، والطَّفَل: الشمس عند غروبها، والطَّفَل: المطر.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٢، ص٢٥٩.

(٤) ويرى نصرت عبدالرحمن أن تشبيه المرأة بالدمية دليل على تقديسها وقد استمدت مسحة القداسة من هذه التماثيل، فالدمى والتماثيل تصاوير لربات قد عبدها الجاهليون، انظر، عبدالرحمن، (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مرجع سابق، ص١٢٣. وانظر: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، مرجع سابق، ص ص٢٢٧-٢٢٩.

(٥) انظر: الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص٣٩. ويعد الغذامي كل ما نتلقاه من أدب وتراث محمل بالصورة الخرساء لجسد المرأة. وأجد في هذا نوعا من التعميم المبالغ فيه من قبل الغذامي وفرضية تحتاج إلى استقراء كلي للأدب العربي لتصبح بمنزلة الحقيقة العلمية. فكما تقول أمينة غصن: انطلق الغذامي من تصورات قبلية وأحكام مسبقة راح يبحث عما يؤيدها ويدعمها في النقد والتراث والشعر فجاءت أحكاما أقرب إلى يقين اللاهوت ومسلماته منها إلى الفرضيات الجدلية. انظر: غصن، (أمينة): نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ط١، دار المدى للثقافة، دمشق ـ سوريا، ٢٠٠٢م، ص١٠٧.

ويضيف الأعشى العلامة الحركية إلى البنان فيشيع عناصر الحياة والخصب، " فالعضو نفعي في أصله واشتغاله، أما دلالته فهي نتاج الاستعمال الثقافي له "(١) حيث يقول: (٢)

١٦. تُجْرِي السِّوَاكَ بِالبَنَانِ عَلَى اللَّمَى كَأَطْرَافِ السَّيَّالِ رَتِلْ

فعملية إجراء السواك وجريانه كالماء على لثة المرأة لا تتم إلا بالبنان، وقد شكل علامة سيميائية تحيل إلى الفاعلية والمائية في مستواه الضمني، بالإضافة إلى الجمال والحسن.

وما زال عنصرا الحركة والمائية يستبطنان العلامة السيميائية (البنان)، إذ يقول الأعشى:(٣)

١٢. وَخَدًّا أسِيلاً يَحْدُرُ الدَّمْعَ فَوْقَهُ بَنَانٌ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ مُخَضَّبِ

فالبنان علامة سيميائية تفيض حركة ولونا وملمسا، وحركيته هي كفكفة الدمع الذي يشكل عنصر خصب وإرواء للخد، ويظهر ملمس البنان في تشبيهه بالحرير الناعم اللين، أما لونه فقد تشكل بفعل الحناء (الخضاب)، بالإضافة إلى اللون الأبيض الكامن في الحرير، وكلها علامات سيميائية تتضافر متجاوزة الاستعمالي والنفعي لتشكل أيقونة تحيل إلى الجمال والحسن، والحنان الأنثوي بعاطفته المتأججة.

أما المعصم بوصفه علامة سيميائية في جسد المرأة فيشكل دلالة تحيل إلى البريق والانبهار والضوء، بالإضافة إلى الحركية التي تولد الحياة، يقول الأعشى ذاكرا المعاصم وقد زينتها الحلي: (٤)

٤.وَوَجْهٌ نَقِيُّ اللَّوْنِ صَافٍ يَزِينُهُ مَعَ الحَلْيِ لَبَّاتٌ لَهَا وَمَعَاصِمُ

فالمعصم علامة جسدية تقترن بلازمة ثقافية هي الزينة بالحلي والجواهر الكريمة، مضافا إليها العنصر اللوني الطبيعي، يقول الأعشى: (٥)

٢٣. وَبَيْضَاءِ المَعَاصِمِ إِلْفِ لَهْوٍ خَلَوْتُ بِشَكْرِهَا لَيْلاً تَمَامَا

(١) بنكراد، (سعيد): سيميائيات الصورة الاشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، مرجع سابق، ٢٠٠٦م، ص١٩.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق ، ق٥٢، ص٣٢٧. اللمى: سمرة في باطن اللثة.
(٣) المصدر نفسه، ق٣٠، ص٢٥١.
(٤) المصدر نفسه، ق٩، ص١٢٧.
(٥) المصدر نفسه، ق٢٩، ص٢٤٧.

فبياض المعصم في جسد المرأة علامة سيميائية تحيل إلى الإغراء والفتنة التي تثير استهواء الذات المتكلمة، وخاصة إذا اقترن اللون مع الزينة والحركة، إذ يقول الأعشى: (١)

٢١. إذا قلّدتْ مِعْصَمَاً يارقَيْن فُصِّلَ بالدُّرِّ فَصْلاً نَضِيرَا

٢٢. وَجَلّ زَبَرْجَدَةٌ فَوْقَهُ وَيَاقُوتَةٌ خِلْتَ شَيْئاً نَكِيرَا

٢٣. فَأَلْوَتْ بِهِ طَارَ مِنْكَ الفُؤَادُ وَأُلْفِيتَ حَيْرَانَ أوْ مُسْتَحِيرَا

فالإشارة والتلويح بالمعصم وقد تزين بشتى أنواع الحلي والجواهر والدرر يشكل فعلا حركيا ذا دلالات سيميائية متعددة وغنية، " فالجسد لغة لا تقل تعبيرية عن وحدات اللسان الطبيعي "(٢)، والحركة فعل إغوائي يضاف إلى جمال المعصم وحسنه، والإشارة الحركية به مؤشر سيميائي دال على الاستجابة من المرأة للطرف المقابل، حتى لو كانت استجابة إيهامية، لكنها تولد في الناظر إليها قرينة تحيل إلى التواصل بين طرفين، ويظهر أن المرأة ــ هنا ــ ذات فاعلية وحركية رغم أنها فاعلية جسدية، لكنها تركت حال الطرف المقابل (الرجل) متصنما جامدا مع فقدان العقل، وبهذا يحيل الفعل الحركي إلى مدلول مضمر دال على شدة التأثير لهذه المرأة التي شكل الجزء منها (المعصم بحركته) فعلا حركيا ينوب عن اللغة اللفظية اللسانية، وربما يتجاوزها بالتأثير في الآخر (الرجل)، بل ويسلب منه العقل، فيصبح ذاتا هوية منفعلة ومعطلة. فكما يقول الغذّامي: " المسألة تبدأ في إغراء الجسد المؤنث بترك اللغة وتزهيده بها، وإظهار ذلك بوصفه علامة على الجمال والحسن..." (٣)، وهذا ما يصدق على المرأة في شعر الأعشى في أغلب حالاتها.

ويتضافر الكف مع المعصم بتأثيرهما في الذات المتكلمة، حيث يقول الأعشى: (٤)

١٣. وَأَرَتْكَ كَفّاً فِي الخِضَا بِ وَمِعْصَمَاً مِلْءَ الجِبَارَةْ

فالكفُّ المخضبُ ــ وقد أضيف إليه العلامة اللونية ــ يجاورُ المعصم الممتلئ المزين، مشكلا بهذا التعالق عامل استهواء للذات المتكلمة، فقوله (معصما ملء الجبارة) انزياح استبدالي كناية عن صفة السِّمَن في المرأة، إذ إن امتلاء الجبارة (السوار الذهبي أو الفضي)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٢، ص١٤٥.

(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٤٩.

(٣) الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص٦٥.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق ، ق٢٠، ص٢٠٣. الجبارة: سوار عريض.

يحيل مباشرة إلى مضمون مضمر دال على ضخامة المعصم، ومن ثم سمن صاحبته، وهـذه الدلالة تحيل بدورها إلى أن هذه المرأة علامة رمزية دالة على الخصوبة .

وبالإضافة إلى (الخضاب) الحناء في الكف والأنامل نجد (الوشم)؛ وهو من العلامات التي تضاف إلى جسد المرأة ــ في الأغلب ــ دون غيرها، وذلك في قول الأعشى: (١)

٨. بِمُوَشَّمٍ رَخْصِ البَنانِ كَأَنَّما   خُضِبَتْ أَنامِلُهُ بِعِرْقِ فِصادِ

فالوشم(٢) في كف المرأة علامة سيميائية ووسم دال على الأنثى المزينة، وقد اقترن بجسد المرأة فأصبح زينة لا فكاك للمرأة منها، فهي زينة دائمة ثابتة، ويحيل الوشم إلى سواد اللون الذي يستدعي ضده مباشرة وهو اللون الأبيض، فالوشم علامة سيميائية لونية تحيل إلى بياض الجسد الموشوم، إذ لا يبدو الوشم بارزا ظاهرا بوصفه زينة إلا على جسد يخالف الأسوداد أو الزرقة الناتجان من الكحل أو النَّؤور الذي يُحشى به أثر غَرْز الإبَر التي تؤثر في الجسد، وقد أضيف البنان الرخص اللين الناعم ــ مخضوبا بلون الدم الأحمر (عرق الفصاد) ــ إلى الكف الموشم مشكلا علامة سيميائية تحيل إلى حسن المرأة مع صغر سنها، والخضاب بسرعة زواله عن الجسد محاولة مؤقتة من المرأة لإدامة حسنها وجمالها، أما الوشم بديمومته على الجسد محاولة منها لتثبيت الزمن كي تبقى صغيرة شابة ذات حسن لا تنال منها الأيام وحدثانها؛ " فالوشم على معصم المرأة هو القوة الباقية التي تقف ضد الموت والاندثار"(٣).

ونلحظ أخيرا اقتران المعصم إلى الكف والبنان في قول الأعشى: (٤)

٢٢. إذا لَبِسَتْ شَيْذارَةً ثُمَّ أبْرَقَتْ   بِمِعْصَمِها وَالشَّمْسُ لَمّا تَرَجَّلِ

٢٣. وَألْوَتْ بِكَفٍّ فِي سِوارٍ يَزِينُها   بَنانٌ كَهُدّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

تشيع العناصر الحركية واللونية في هذه العلامات الجسدية، إذ إن قول الأعشى: (أبرقت بمعصمها) (٥) يحيل إلى اللمعان والإمطار الذي يأتي بعد ظاهرة البرق في السحاب، ومن ثم يحيل إلى الخصب الذي يولده الفعل الحركي، بما يجعل من المعصم بديلا ضوئيا للشمس التي

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٦، ص١٧٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وشم): الوُسوم والوُشوم: العلامات، الوَشْم: ما تجعله المرأة على ذراعها بالإبرة ثم تحشوه بالنَّؤور.

(٣) القرعان، (فايز): الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص١٦١.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٥.

(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (برق): البَرق: واحد بروق السَّحاب، والبرق الذي يلمع في الغيم، والبارق: سحاب ذو برق، والسحابة: بارقة، ... وأبرق الرجل بسيفه إذا لمع بسيفه وبرق به، وأبرقت المرأة بوجهها وسائر جسمها... وبرَّقت إذا تعرضت وتحسَّنت.

لما تطلع بعد، بالإضافة إلى العنصر الحركي (التلويح والإشارة) الناتجة من الكف المزين بالسوار، " فمما يجعل من الإيماءة فعلا دالا، أي عنصرا داخل دائرة إبلاغية ما السكونُ الذي يسبقها والسكون الذي يليها "(١)، وهذا الفعل الحركي من جسد المرأة يعمق معاني الاستهواء والتواصل مع الذات المتكلمة، وهو تواصل جسدي يتجاوز اللغة ليكون أشد تأثيرا منها، يضاف إليه البنان الناعم الملمس أبيض اللون المتناسق، محيلا إلى مضمون صغر السن والحسن، ومن ثم إلى الحياة الكامنة في المرأة الموصوفة.

ويظهر عنصرا اللون والضوء في الإبراق والسوار اللامع واللون الأبيض من الحرير، وكلها علامات سيميائية دالة على الجمال والحسن الذي أغوى الذات وأثر فيها باستهوائها، وتعطيلها، وإماتة فاعليتها.

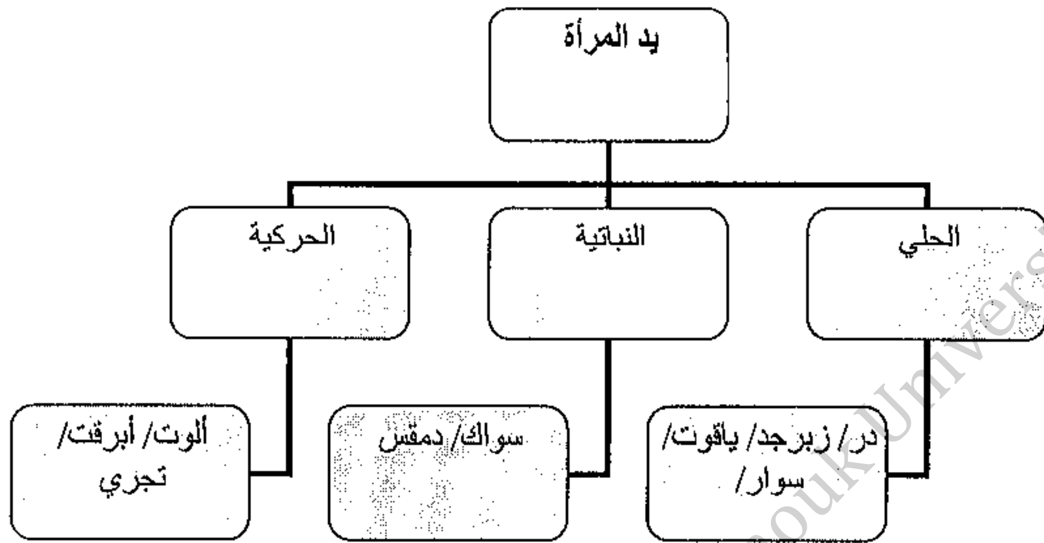
يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **لليد** يستمد حقوله الدلالية من **الحلي، والنباتية، والحركية.**

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للحلي**)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **ليد** المرأة عند الأعشى: الدر/ الزبرجد/ الياقوت/ الجبارة/ مخضب/ خضبت بعرق فصاد/ موشم/ الخضاب/ السوار.

ومن **الألفاظ** والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للنباتية**)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **ليد** المرأة عند الأعشى: تجري السواك/ الدمقس المفتل.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للحركية**)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **ليد** المرأة عند الأعشى: ألوت به/ ألوت بكف/ أبرقت/ تجري.

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٢٨.



إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة **ليد** المرأة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية هي أن يد المرأة علامة سيميائية دالة على الشباب وصغر السن، والحسن والخصب، والمثالية والكمال، والحنان والانبهار الضوئي، وشدة التأثير العاطفي.

رابعا: سيميائية القدم والساق والفخذ في شعر المرأة

لم يكتف الأعشى بوصف جسد المرأة الظاهر كالوجه والصدر والعجز...إلخ، بل التفتَ إلى أجزاء من الجسد كالقدم والساق، ورغم هذا الالتفات فإن مجيئها في شعره قليل الورود مقارنة بغيرها من أجزاء الجسد.

يقول الأعشى في وصفه لأخمص القدم من جسد المرأة: (١)

١٢. هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرَافِقُهَا — كَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشَّوْكِ مُنْتَعِلُ

إن تعبير (الشطر الثاني) يشكل انزياحا استبداليا كناية عن صفة تجافي باطن القدم عن الأرض، فمجاورة الشوك أسفل قدمها مؤشر سيميائي يحيل إلى تثاقل مشية هذه المرأة بسبب ضخامتها وسمنها الشديدين، بالإضافة إلى دلالة عدم وجود عيب خَلْقي في جسدها؛ فأسفل القدم ليس مستويا دون باطن يتجافى عن الأرض، بل إن أخمصها مرتفع عن الأرض، وهذا ما يجعل من المرأة الموصوفة حسنة المشية بخلوها من العيوب.

ويقول الأعشى في وصفه لجسد المرأة مبتدئا بالقدم فالساق فالفخذ: (٢)

٢. لها قَدَمٌ رَيَّا سِبَاطٌ بَنَانُها — قَدِ اعْتَدَلَتْ فِي حُسْنِ خَلْقٍ مُبَتَّلِ

يظهر أن منطوق النص قد بدأ بتشريح أيقونة الجسد مبتدئا من الأدنى المنخفض منه، والأولى به أن يبدأ من أعلى الجسد، فالوجه أشرف موضعا من الساق، ويمثل الجزء الجسدي الأول الذي يظهر من الإنسان المقابل، ولكن الإبداع عند الأعشى لا يعرف أولوية على غيرها، وهذا شأن التجريب الفني، وكل تجربة تعد مغامرة إبداعية بحد ذاتها.

فأولى العلامات الجسدية التي ابتدأ بها صوت النص هي (القدم)، والقدم ممثل يدل على موضوع مباشر وهو العضو المعروف أسفل الجسد، وتظهر الجملة الاسمية (لها قدم) في الدلالة على (الثبات وعدم الحركية)، وهو ما يحيل إلى فكرة رسوخ هذه الصفات وثباتها، ويجعل المتلقي يستشعر عظم هذه الصفات وعدم تغيرها أو تحولها إلى النقيض.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥.
(٢) المصدر نفسه، ق٧٧، ص٤٠١. ريا: بضة طرية. سباط: جمع سبط؛ أي طويل مسترسل.

ويردف صوتُ النص وصف هذه القدم بأنها (رَيَّا)(١)، والري والمائية والامتلاء والخصب والعظم... هي موضوعات هذا الممثل الدال الذي يحيل إلى المنظر الحسن، بالإضافة إلى إيحاء المائية المتمثل بالسحابة العظيمة ذات الري والخصب، وكلها عناصر دالة في موضوعها على فكرة العطاء والارتواء.

ويصف المتكلم (بنان القدم السباط)(٢) الدال في مستواه المباشر الوصفي على فكرة الاستواء، ولكن هذا الموضوع يحيل إلى نبات (السَّبَط)، وهو نبات يطول وينبت في الرمال، وأعتقد أن دلالة الممثل الدال (سبط) يرجع في أصله إلى موضوع هذا النبات، وبعد ذلك تفرعت الدلالات وفق سياقاتها المختلفة، فأطلق (السَّبط) على الشعر تشبيها له بهذا النبات الذي يطول ويستوي، وانتقل كذلك إلى الجسد الإنساني، فالسبط من الرجال: الطويل الحسن القد، ومن النساء: رخصة الخلق اللينة، بالإضافة إلى إطلاق صفة السَّبَط على المطر المتدارك السَّح، لأنه مستوٍ في نزوله من السماء إلى الأرض، وهو ما يتوافق مع موضوع المائية والري الذي ارتبط بالقدم.

ويبدو موضوع الاستواء في البنان موافقا للسحابة في ديمومة مطرها ولزومه، فنقول: أبنَّتِ السحابة: دامت ولزمت. ويطلق البنان كذلك على جميع أعضاء الجسد ويحل محله، فكما قال الله تعالى: { فَاضْرِبُوا۟ فَوْقَ الأَعْنَاقِ وَاضْرِبُوا۟ مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ } (سورة الأنفال آية ١٢)، ومن ثم فقد حلت القدم في السياق الشعري محل الجسد. والري والسبوطة من مستلزمات هذا الجسد الذي يحيل إلى فكرة (الكمال والمثالية) التي يؤكدها الشطر الثاني من البيت نفسه بقوله: (قد اعتدلت في حسن خلق مبتل).

فالاعتدال: توسط بين حالين، (وهو الأفضل والأحسن والأكمل)، والاعتدال يوافق الاستقامة والتسوية، ومن ثم فجسد هذه المرأة أقرب إلى المثالية في القد، ولفظة (اعتدلت) تعود إلى سياقي (القدم) أو إلى (قتيلة)، والوجهان جائزان، وما يلحظ من تأكيد صوت النص

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (روي): روي من الماء ومن اللبن، ورجل ريان وامرأة ريا، وترويَّت مفاصله: اعتدلت وغلظت، والرِّي: المنظر الحسن، والرُّؤُ: الخِصب، ويقال للمرأة إنها لطيبة الرَّيَّا إذا كانت عطرة الجِرم، والرَّويُّ: سحابة عظيمة القطْر.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سبط): السَّبْط والسَّبَط والسَّبِط: نقيض الجَعْد، ورجل سَبِط الجسم: طويل الألواح مستويها، ومطر سَبْط وسَبِط أي متدارك سح، وامرأة سبطة الخَلق وسَبِطة: رخصة لينة، ويقال للرجل الطويل الأصابع: إنه لسَبِط الأصابع، والسَّبَط: نبات يطول وينبت في الرمال.

كلامه بالأداة (قد) التي دخلت على الفعل الماضي (اعتدلت) بما يفيد التأكيد والتحقيق، وهذا التأكيد في بداية الشطر الثاني يتوافق مع الثبوت والرسوخ الذي دلت عليه الجملة الاسمية في بداية الشطر الأول (لها قدم).

وقد وصف هذا الخلق بأنه (مبتّل)(١)، ويحمل هذا الممثل بوصفه علامة سيميائية ضمن سيرورة التدليل معانيَ عميقة في نطاق التأويل، إذ إن من معاني البتل (القطع)، وهنا يحيل إلى موضوع (التفرد والتميز) الذي يحيل بدوره إلى فكرة (المثالية والكمال)، والمُبْتِل: النخلة يكون لها فسيلة قد انفردت واستغنت عن أمها، فيقال لتلك الفسيلة (البتول)، وهذا ما يحيل مباشرة إلى موضوع النباتية (النخيل) وما تحمله من معاني الخصب والولادة والتقديس... ويحيل كذلك إلى فكرة التفرد والانفصال عن المثيل حتى لو كان هذا المثيل أمّاً، فالفسيلة قد انفردت واستقلت عن أمها كما استقل جسد هذه المرأة بحسنه وقده... عن غيره من الأجساد الحقيقية في الواقع المعيش، وهو ما يشكل قرائن سيميائية تقترن بمؤول سيطر على شفرة النص من بدايته دال على فكرة المثالية والكمال النابعة من الطبيعة بمياهها وأشجارها... ورغم هذا الفهم وفرضياته " ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك..." (٢)

يقول الأعشى مستكملا عناصر الأيقونة الجسدية: (٣)

٣. وَسَاقَانِ مَارَ اللَّحْمُ مَوْراً عَلَيْهِمَا   إلى مُنْتَهَى خَلْخَالِهَا المُتَصَلْصِلِ

ويعلو وصف الأعشى لجسد المرأة من القدم إلى الساقين، حيث امتلأتا ريا ولحمية إلى منتهاهما، فالساق ممثل يحيل إلى العضو الجسدي الممتد ما فوق القدم وأسفل الفخذ، وربما تطلق الساق في أصلها أو موضوعها الأساس على (ساق الشجرة)، وبهذا نلحظ أن فكرة النباتية والمائية تسيطر على مخيلة الشاعر، ويبدو أن الشاعر الجاهلي يستمد جلَّ ألفاظ الجسد الإنسانيّ من عناصر الطبيعة حوله، بأشجارها وحيوانها وجبالها وأوديتها وسحابها...إلخ.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بتل): البَتْل: القطع، والمُبْتِل: النخلة يكون لها فسيلة قد انفردت واستغنت عن أمها فيقال لتلك الفسيلة: البتول، والمُبَتَّلة: التامَّة الخَلْق، وتبتيل خلقها انفراد كل شيء منها بحسنه لا يتكل بعضه على بعض، المبتلة من النساء: الحَسَنة الخَلْق لا يقصر شيء عن شيء.

(٢) إيكو، (أمبرتو): التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص٤٣.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧،ص٤٠١. مار: ترجرج. المتصلصل: الذي تسمع صلصلته ورنينه حين تمشي.

ويظهر تركيز الأعشى على عناصر الضخامة والامتلاء والخصوبة، رغبة في إعطاء الجسد القيمة... والمكانة الكبرى(١)؛ إذ جعل من اللحم البض شيئا متحركا ذهابا وجيئة، وهذه الحركية في لحم الساقين والارتجاج يعضدهما مكون تركيبي قائم على التأكيد بالمفعول المطلق (مار مورا) وهو ما يتوافق مع دلالات التأكيد في بداية الوصف، أولا بالجملة الاسمية، وثانيا بالأداة (قد) (قد اعتدلت) في البيت السابق وقد أفادت التحقيق والتأكيد، وهنا المفعول المطلق في إطلاقه، ونهائية الفعل الحركي المطلق متوافقة مع بلوغ الغاية من الكمال والمثالية...

يقول الأعشى مستكملا عناصر الكمال الجسدي: (٢)

٤. إذَا الْتُمِسَتْ أُرْبِيَّتَاهَا تَسَانَدَتْ لَهَا الكَفُّ فِي رَابٍ مِنَ الخَلْقِ مُفْضِلِ

يظهر أن الجاسَّ للمثالية قد بُني فعله الالتماسي للمجهول، وهنا زيادة في تحقيق الشيوع والعموم والشمولية، والأربيّة في مستواها المباشر الدال على (أصل الفخذ) تشير كذلك إلى أي عضو في المحبوبة، فالإرب: هو العضو الموفَّر الكامل الذي لم ينقص منه شيء(٣). فالالتماس يكون لأي عضو جسدي دال على موضوع (الوفرة والكمال)، ويظهر الكمال والمثالية في ممثل آخر وهما لفظتا (راب و مفضل)، فالرابي: المرتفع البارز الزائد على الأصل وهو ما يتوافق مع لفظة (مفضل) أي الزيادة والفضل؛ (موضوع الكمال والمثالية)، ففي البداية كان خلقا مبتلا، ونلحظه ـ هنا ـ خلقا مفضلا، فالسيرورة الدلالية تتجه نحو الزيادة والامتلاء...

جعل المتكلم من المتلقي مشاركا له في جس مظاهر الجسد الأنثوي، حيث استعان بفعل مبني للمجهول يصلح لكل قارئ أو سامع، واستعان بكف تلتمس ممثليات الموضوع وترتفع الكف جسًّا لعلامات الجسد المكتملة المرتفعة في دلالة جمالية مقترنة بموضوع (الخصوبة)، ليغدو جسد المرأة علامة رمزية دالة على الحياة المؤدية إلى تقديسها وأسطرتها(٤)

---

(١) انظر: زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص٧٣.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠١. الأربية: أصل الفخذ. تساند إليه: اعتمد عليه. راب: مرتفع بارز.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أرب).

(٤) انظر: زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، مرجع سابق، ص١٨٢.

يبدو فيما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للقدم والساق** يستمد حقوله الدلالية من **النباتية**، فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن هذا الحقل الدلالي مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لقدم** المرأة و**ساقها** عند الأعشى: الشوك/ سباط/ مبتل/ ساقان.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلا لسانيا يشكل البنية الدلالية **المجردة لقدم المرأة وساقها**، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن قدم المرأة وساقها علامتان سيميائيتان تدلان على الخصوبة والمثالية، والكمال والتفرد.

المبحث الثالث: سيميائية الحركة في شعر المرأة عند الأعشى

الحركة في عمومها فعل دال على وجود حياة في الشيء المتحرك، ويقابل الحركة السكونُ الذي يوافق الجماد فالموت، ولكن الفعل الحركي لا يوجد إلا بسكون يسبقه أو يتبعه، ولهذا فالسكون أساس الحركة ومبدؤها. " فالجسد خزان للدلالات، فهو يدل من خلال حركته ويدل من خلال سكونه... والسكون أصل الدلالات المتولدة عن الإيماءات ... فالسكون في الجسد لحظة انتظار، انتظار المعنى واللامعنى، وانتظار الشكل واللاشكل "(١)

تتعلق الحركة في شعر المرأة عند الأعشى بمظاهر جسدية متعددة: أول هذه المظاهر هو الحركة المرتبطة باللهو والشهوة، وقد تمثلت في ركض الجواري (الغانيات) وتمايلهنَّ وانثنائهنَّ، أما المظهر الجسدي الثاني للحركة فارتبط بالمشي المتثاقل البطيء لامرأة مخصوصة بالوصف ومعروفة الاسم (كهريرة وقتيلة..)، وليست شائعة كما في الحالة الأولى، أما المظهر الثالث فهي الحركة الجسدية المقترنة بالظعائن مجتمعة أثناء سيرها وحثها وحركة أجسادها فوق الحدوج، بالإضافة إلى وقوفها وتوديعها وإتلاع أعناقها للنظر إلى الذات المتكلمة.

فيما يختص بالمظهر الأول للحركة، نجد أن حركة الجسد بوصفها ممثلا يحيل إلى وجود حياة لاهية عابثة عند النساء الغانيات وقد أضفن إلى صوت النص شعورا بالشباب والحيوية، خاصة أن أغلب صور هذا المظهر الحركي كانت استدعاء بطريق الذكرى للأيام الماضية؛ أي ذكرى الشباب وصبوته، حيث يقول الأعشى: (٢)

٤٧. وَالبَغايَا يَرْكُضْنَ أَكْسِيَةَ الإِضْـ ــرِيجِ وَالشَّرْعَبيَّ ذَا الأَذْيَالِ

فالركض(٣) ممثل لساني يحيل إلى دلالة مباشرة متعلقة بتحريك الرِّجل في سرعة، وقد اقترن الركض (تحريك الرِّجل) بالبغايا (الإماء الجواري) التي وهبها الأسود بن المنذر إلى المتكلم وقد ارتدين أكسية الحرير الرقيقة، فدل الركض على (حركة الرقص) التي تصاحب

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ص ٢١٠-٢١١.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١، ص٥٩.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ركض): رَكَضَ الدَّابَّة: ضرب جنبيها برجله، وقد ركض الرجل إذا فرَّ وعدا، وركض الأرض والثوبَ: ضربهما برجله، والمرأة تركُضُ ذيولَهَا برجليها إذا مشت، والرَّكْضُ: تحريك الرِّجل.

القيان في هذا السياق، " والرقص كان ضروريا في المراحل الأولى لتطور الوعي بواسطة الجسد؛ وسيلة التعبير الأولى والوحيدة حين ذاك، وذلك لغياب اللغة "(١).

وللركض (الرقص) فضاء زماني محدد في شعر الأعشى، حيث يقول: (٢)

١١. يَرْكُضْنَ كُلَّ عَشِيَّةٍ عَصْبَ المُرَيَّشِ وَالمَرَاجِلْ

لا تكون حركة الرقص إلا (ليلا)، وقد ارتبطت الحركة بالقَيْنات في اهتزاز الثياب المزينة بالريش والصور فوق أجسادهن، وهذا ما يشيع عامل الترف واللهو عند واهب هذه الجواري وهو مسروق بن وائل، وبهذا ندرس " الإيحاءات الاجتماعية لسيميائيات غير لسانية "(٣) كحركية الجسد وتداعياته ضمن مجتمع وثقافة وسياق معين، " إن الجسد واقعة اجتماعية ومن ثم فهو واقعة دالة "(٤)

ويقترن ركض الجواري بمجلس الشراب، ليشيع الأعشى عناصر اللهو والمتعة وليستحث قيس بن مَعْديكَرب على مزيد من العطاء والبذل، حيث يقول: (٥)

٥. وَلَقَدْ شَرِبْتُ الخَمْرَ تَرْ كُضُ حَوْلَنَا تُرْكٌ وَكَابُلْ

ولا ينسى الأعشى ندماءه من أهل اللذة واللهو والبذل، وذلك في قوله: (٦)

٢٢. ثُمَّ رَاحُوا مَغْرِبَ الشَّمْسِ إلى قُطُفِ المَشْيِ قَلِيلاتِ الحَزَنْ

فتعبير (قطف المشي) ممثل لساني يدل على البطء في المشي، والقطف: ضرب من مشي الخيل(٧)، وهذه المعاني تحيل إلى دلالة الإبطاء مع تكاسل، يضاف إليها شيء من مشي الخيلاء في ارتباطه بالخيل، فتعبير (قطف المشي) فعل حركي شكل انزياحا استبداليا كناية

---

(١) مفلح، (فيصل): القربان في تطور الوعي والجسد، ط١، دار الينابيع، دمشق – سوريا، ٢٠٠٣م، ص ص١٣-١٤.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٠، ص٣٨٩.
(٣) كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص١٦٥.
(٤) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢١٥.
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٦، ص٣٩٧.
(٦) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٩.
(٧) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قطف).

عن موصوف وصفة، والموصوف هو (النساء)، والصفة هي تكاسلهن في المشي مع الخيلاء، وبهذا يكون تعبير (قطف المشي) قرينة سيميائية تحيل إلى النساء المتكاسلات في مشيهن...

أما حركة التمايل في جسد المرأة فتظهر في شعر الأعشى وقد شبهها بالرجل النشوان السكر، حيث يقول: (١)

٦. كَتَمَيُّلِ النَّشْوَانِ يَرْ فُلُ فِي البَقِيرَةِ وَالإِزَارَةْ

فوجه الشبه ما بين تمايل جسد المرأة وجسد السكران متعدد، وأبرز الدلالات هي الميل دون إرادة، فالجسد يُمال به رغما عن صاحبه، بالإضافة إلى دلالة الليونة في الجسد بما يسمح له بحرية الحركة في التمايل، وكل ذلك ناتج عن سمن هذا الجسد الذي لا تستطيع صاحبته السيطرة عليه.

ويقترن التمايل بحركة الانثناء في قول الأعشى: (٢)

١٤. وَإِذَا تُنَازِعُكَ الحَدِيثَ ثَنَتْ وَفِي النَّفْسِ ازْوِرَارَةْ

فالانثناء هنا ممثل حركي يحيل إما إلى انثناء الدلال أو انثناء الإعراض، والسياق يختار الدلالة الثانية وهي (انثناء الإعراض)، فحركة جسد المرأة لغة ثانية تشير إلى الإقبال أو الإدبار، إلى الحب أو الكره، إلى النشوة والشباب، وإلى الخصب والحياة... "، ولكل حركة معنى خفيا أو هاجعا... وتتكلم الأعضاء بلغة خاصة لا تعبر عنها الكلمة "(٣).

تتجمع دلالات متعددة في عنصر الحركة، من سمن وتمايل وميل، حيث يقول الأعشى: (٤)

١٠. وَإِنْ هِيَ نَاءَتْ تُرِيدُ القِيَامْ تَهَادَى كَمَا قَدْ رَأَيْتَ البَهِيرَا

إن فكرة إمالة ردفها جسدها هو ما يشغل بال المتكلم، وحرفا الياء والألف في الفعل والاسم من الجملة الحالية (تريد القيام) ولذا شعورا بحال المرأة عند قيامها بصعوبة وبعد جهد، والياء والألف حرفان مجهوران لينان بعيدا الغور في الحلق يوحيسان بمدة زمنية يستغرقها القيام. وميل الجسد وتهاديه ليس في حال إرادتها القيامَ فقط، بل نجد التهادي

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٠، ص٢٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ق٢٠، ص٢٠٣. ازور: عدل وانحرف.

(٣) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ٦٦، ص ٦٧.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٢، ص١٤٣. تتهادى: تتمايل في مشيتها. البهير: الذي انقطعت أنفاسه من شدة العدو أو بعد مجهود عنيف.

والتمايل مستمرا حتى بعد اعتدال قامتها، يصاحب ذلك علامة سيميائية حركية ترتبط بسرعة التنفس الذي يجعل من صدر المرأة مضطربا متحركا بسبب اللهاث، ومؤديا إلى انقطاع النفس بسبب الإعياء، ومن ثم ضعف الحركة والمشي، إنها لوحة حركية مكتملة لجسد هذه المرأة.

تلجأ المرأة إلى حركة التمايل في جسدها لتزيد من فتنتها وإغوائها للذات المتكلمة، " فالمظهر الجسدي في وجوده الحركي مدخل الكائن إلى الوجود في صبغته الشخصية والاجتماعية... "(١)، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢١. تَهَالكُ حَتَّى تُبْطِرَ المَرْءَ عَقْلَهُ وَتُصبِي الحَلِيْمَ ذَا الحِجَى بِالتَّقَتُّلِ

فلا تكتفي هذه المرأة بصفاتها الخلقية المثالية في جسدها بكافة أعضائه وما تثيره في الحواس كما رأينا ذلك في ثنايا الدراسة، بل تلجأ إلى فعلي (التهالك والتقتل) وهما ممثلان دالان على الحركية، حركة المرأة في تمايلها أثناء مشيتها في تثنيها وتقلبها وتكسرها مع تزينها وحسن تبعلها للرجل(٣)، وهو ما يؤدي إلى موضوع إفقاد العاقل لعقله وتجعل منه صبًّا عاشقا متذللا، وهذان الفعلان الحركيان علامتان سيميائيتان تدلان على الموت والقتل والهلاك، ففقدان العاقل لعقله وصبوته يشكلان رديفا ممثليا للموت بمعناه المجازي، وهذا سبب ذكر صوت النص لتعبير (صحا القلب) في بداية النص، وكأنه بتلك البداية ينفي عن ذاته التعلق بالمحبوبة تعلقا يودي به إلى الهلاك، وخاصة إذا علمنا أن من معاني القلب (العقل)؛ حيث قال الله تعالى: { أَفَلَمْ يَسِيْرُوا فِي الأَرْض فَتَكُوْنَ لَهُمْ قُلوبٌ يَعْقِلوْنَ بِهَا } (سورة الحج آية ٤٦)، حيث حل القلب محل العقل.

وبطء المشي عند المرأة يضفي على جسدها حسنا مقترنا بالمهابة، حيث يقول الأعشى: (٤)

٢. غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُوْلٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الوَجِي الوَحِلُ

يصف المتكلم حركية جسد المرأة المتثاقل الكامن في مشيتها الهَوْن الساكنة، وتحيل هذه الممثلات إلى حركة الشمس ببطئها وهيبتها التي أخذت بلب الإنسان ومشاعره، إذ تبدو حركة الشمس حركة بطيئة في رفق وسكون، ويقرن المتكلم هذه المشية بالأرض الموحلة، فيجعل

(١) الزاهي، (فريد): النص والجسد والتأويل، ط ، أفريقيا الشرق، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٣م، ص١٥٨

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٣. البطر: بمعنى الدهش والحيرة. الحليم: العاقل الرزين. تصبيه: تفتنه. الحجى: العقل.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادتي (هلك / قتل).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥. الوجي: الذي حفي قدمه أو حافره.

من المشهد كله علامة أيقونية تصويرية، شبه فيها مشي المرأة الهويني بمشي الرجل الحفي الذي يشتكي أخمص قدميه وقد علق في الطين الموحل، بما يحيل إلى المائية والخصوبة الأرضية. ولكن لماذا حضر العنصر المائي؟ هذا ما يجيب عنه قول الأعشى في البيت الذي يليه متابعا حركية مشي المرأة، يقول: (١)

٣. كَأَنَّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لا رَيْثٌ وَلا عَجَلُ

إذ يلفت صوت النص الأنظار إلى سيميائية الجسد في حركية الهويني المرتبطة بالسحاب، ونلحظ أنه جعل الحركية ومر السحاب بمنزلة الشيء الواحد غير المنفصل، بحيث قدم أداة التشبيه (كأن) على المشبه، ولم يفصل بين المشبه والمشبه به فاصل، ولا يُسمى الغيم سحابا إلا إذا حمل المطر(٢)، والسحابة بحملها للمطر تمر رويدا هينة بسبب ثقلها، فهي محملة بالخصب والإنبات... وكلها علامات دالة تحيل إلى المائية والارتفاع والخصوبة في مستواها السيميائي التداولي، بالاستعانة بالمؤول الدينامي الذي نبع من المستوى الدلالي الدال على سمن الجسد الموصوف، فهو انزياح استبدالي كنائي دال على صفة السِّمَن والضخامة لهذه المرأة التي تحيل إلى فكرة الخصوبة، ومن ثم الدلالة على الحياة.

ونجد أن الانزياح الاستبدالي (الكناية) في إيراد حركية الموصوف (مشي المرأة المتثاقل) للدلالة على صفة (السمن) هو مؤشر سيميائي (قرينة)، بحيث يجاور الموصوفُ الصفة ويحيل إليها. أما تطور الدلالة إلى فكرة (الخصوبة والحياة) فيجعل من هذا الانزياح رمزا سيميائيا يمثل قانونا عرفيا كامنا في الموصوف (المرأة) يحيل إلى رمزيتها الدالة ــ في نطاق السيرورة التدليلية ــ على فكرة (الخصوبة والحياة).

ولكي يبعد الأعشى فكرة النحافة عن جسد المرأة جعلها ترتج (تتحرك وتضطرب) في مشيتها، وذلك في قوله: (٣)

١٠. نِيَافٌ كَغُصْنِ البَانِ تَرْتَجُّ إنْ مَشَتْ دَبِيبَ قَطَا البَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنْهَلِ

ولتعميق موضوع الحركية الإغوائية في هذه المرأة وجسدها يجعل منها علامة أيقونية في إحالتها إلى مشية طائر القطا الثقيلة بجامع الشبه القائم في موضوع (المشية المتثاقلة)، " فالجسد المؤنث لا يمشي بوصفه جسدا طبيعيا بل إنه (يتثنى ويتأود ويرفل)، وهذه المفردات

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سحب).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ٤٠٣.

تخصصها اللغة لمشية الحسناوات اللواتي يمشين مشي القطاة إلى الغدير..." (١)، ويعزز هـذه المشية بحكاية الصوت (دَبْ دَبْ...) (٢) الناتجة عن مشية طائر القطا التي تشبه مشية المـرأة، ويقرن ذلك كله بالأرض المستوية وما فيها من مائية عذبة الورود (منهل)، وبهذا يضفي على جسد المرأة عناصر الخصب والمائية والحياة، والعلو والحسن.

تظهر نرجسية ذات المتكلم مرتبطة بإشراف النساء للنظر إليه، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٩. فلمَّـا ادَّرَكْـتُ الحَـيَّ أتلـعَ أنَّـسٌ كَمَـا أتْلعَـتْ تَحْـتَ المَكَـانِسِ رَبْـرَبُ

شكلت النساء الظاعنة ــ وقد أتلعنَ أعناقهنَّ بالنظر إلى المتكلم ــ حركةً سيميائية تحيـل إلى حسن هذه النساء وقد رفعنَ رؤسهنَّ وسمونَ برقابهنَّ الطويلة للنظر إلى المـتكلم الـذي أضفى على نفسه الهيبة والبهاء في تطلع هذه الأوانس التي توحي بالطمأنينة وطيب الـنفس، وقد شبههنَّ بقطيع البقر الوحشي بجامع البياض والحسن، ونجد أن هذه الـسكينة فـي نفـس المتكلم قد جاءت والنساء ما زالت في الديار (مستقرة) قبل الارتحال الذي يولد الألم والشوق..

وهذا ما يقود للحديث عن حركية جسد المرأة الظعينة، حيث يقول الأعشى: (٤)

٣. جَـاعِلاتٍ جَـوْزَ اليَمَامَـةِ بالأشْـ ـمُلِ سَـيْرًا يَحُـثُّهُنَّ انْطِـلاَقُ

فحركية الظعائن علامة سيميائية تشير إلى ابتعاد عناصر الخصب والحياة عـن الـذات المتكلمة، وما سير هذه الظعائن وانطلاقها إلا إيذانا بالقحط والجفاف الذي حل في ديار الشاعر (أرض القبيلة)، بما يستدعي عملية ارتحال طلبا لمواطن الغيث، ولهذا فالظعينـة الراحلـة (٥) قرينة سيميائية تجاور عناصر الجدب، ولكنها في الوقت نفسه مؤشر على إرادة الحيـاة فـي البحث عن عناصر الخصب والرواء، وما سرعة الظعائن وحثهن على الانطلاق إلا دليل على

---

(١) الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص٥٣. ألا يمكن عد مفردات كالتأود مفردات طبيعيـة وليست تصنعا في مشية المرأة ؟ أما غير الطبيعي فهو التهالك في المشية إلى درجة يغدو فيها الأمر خارجـا عن الطبيعي والمألوف، أي أنه تجاوز عن حد الاعتدال والعرف الاجتماعي.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دبب).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٠، ص٢٥١. أدرك: لحق. أتلعت: رفعت رؤوسها. أنس: جمع آنـسة وهي الطيبة النفس. المكانس: جمع مكنس (اسم مكان) وهو مولج الوحش من الظباء وبقر الوحش تستكن فيه من الحر. الربرب: القطيع من بقر الوحش.

(٤) المصدر نفسه، ق٣٢، ص٢٥٩.

(٥) هناك من يرى أن رحلة الظعينة هي نفسها رحلة الشمس المعبودة، انظر: ابنيان، (محمد علي موسى): شرائح القصيدة الجاهلية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتـوراة، جامعـة اليرمـوك – الأردن، ٢٠٠٤م، ص١١٠ وما بعدها، والرأي لعلي البطل.

السعي إلى مكامن الحياة، وبهذا ترتقي الظعائن لتكون علامة رمزية تعارف عليها الشعراء في مجتمع ما قبل الإسلام بفعلها الحركي الدال الذي يحيل إلى (الحياة المرجوة المأمولة).

يصف الأعشى الأظعان في استعدادها للرحيل وحال النساء على الجمال وهن ناعسات الطرف، ويصف ما يرتدينه من حرير ورقيق الثياب، إلى أن يصل بنا لوصف حركتهن السيميائية في قوله: (١)

٥. وَحَثَثْنَ الجِمَالَ يَسْهَكْنَ بِالبَغِ ... زِ وَالأَرْجُوَانِ خَمْلَ القَطِيفِ

إن حركية جسد الظعينة فوق الجمال (الذكور) الشديدة البازلة التي بلغت أقصى قوتها يحيل مباشرة إلى فكرة (الخصوبة)؛ إذ إن ركوب الظعينة (الأنثى) على الجمل (الذكر) يستدعي هذا التأويل، بالإضافة إلى الحركية من الجسد الأنثوي اللين الذي يسحق ما تحته من خمل القطيف، فالثياب الرقاق التي ترتديها الظعينة وقد سبغت باللون الأرجواني الأحمر (لون الدم) يشكل فعلا إخصابيا يجمع دلالات الموت والحياة في الوقت نفسه، فالموت متمثل بالعلامة اللونية والديار المجدبة، والحياة متمثلة بالظعينة نفسها، فقد أصبح جسد الظعينة قربانا تطلب القبيلة الراحلة فيه و/أو منه الحياة والأمان والاطمئنان والسكينة والاستقرار، فالظعينة هنا رمز سيميائي في مستواه السميائي التداولي يحيل إلى فكرة (الحياة).

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للحركة** يستمد حقوله الدلالية من **المشي، والرقص، والارتحال.**

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للحركية)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لمشي المرأة ورقصها وارتحالها** عند الأعشى: البغايا يركضن/ يركضن كل عشية/ تركض حولنا/ قطف المشي/ تميل النشوان/ ثنت/ ناءت/ تهادى/ تهالك/ تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحل/ مشيتها كمر السحابة/ ترتج إن مشت/ دبيب القطا/ أتلع أنس/ سيرا يحثهن انطلاق/ حثثن الجمال/ يسهكن خمل الخطيف.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٣، ص٣٦٣.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلا لسانيا يشكل البنية الدلالية المجردة **لحركيـــة** المـــرأة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **حركية** المرأة علامة ســيميائية دالة على النشوة والشباب، والإغواء واللهو، والحسن والخصوبة، والحياة وانتفاؤها، والسكينة والاستقرار.

المبحث الرابع: سيميائية اللون والرائحة في شعر المرأة عند الأعشى

بالإضافة إلى العلامات اللونية والشمية التي تطرقت إليها الدراسة في المحاور السابقة في تعلقها بالأسنان والشعر والوجه...إلخ يظهر هنا اللون والرائحة في ارتباطهما بالجسد في صورته المكتملة دون تخصيص لعضو محدد منه. " واللون بطبيعته التشكيلية ... يشتغل بوصفه لعبة سيميائية دائمة الحراك والتشظي والإشعاع والتأثير والإنتاج، تسعى دائما إلى إنتاج معنى خفي موارب احتمالي تخييلي زئبقي... متعدد، قابل للقراءة والتأويل "(١). ولا تقل الرائحة بوصفها علامة تعبيرية إشعاعا وتأثيرا وفاعلية وإيحاء عن اللون، من حيث ارتباط الرائحة بالجسد الإنساني الذي يستجلب رائحة النبات خاصة؛ محاولا التغطية على شيء من الكامن الطبيعي فيه.

يعد اللون الأبيض أبرز العلامات اللونية الممثلة لجسد المرأة في شعر الأعشى، فلا يرد ذكر المرأة على إطلاقها من جارية أو قينة أو ظعينة... إلا وترتبط باللون الأبيض على نحو من الأنحاء، يليه اللون الأصفر، فالمرأة عند الأعشى غراء بيضاء حوراء تبهج، مطلية بالمسك والزعفران الذي يجعل من جسدها أصفر اللون، وهي درة زهراء أو مرجانة أخرجها الغواص من صدفتها التي حفظتها في أعماق البحر من الطين...

فاللون الأبيض لجسد المرأة في شعر الأعشى علامة سيميائية تحيل إلى دلالات متعددة وفق سياقها النصي، ومن ذلك قول الأعشى: (٢)

١٣. بَيْضَاءُ جَمَّاءُ العِظَامِ لَهَا فَرْعٌ أثِيْثٌ كَالْحِبَالِ رَجِلْ

فبعد أن شبه المرأة بالظبي الصغير يسترسل المتكلم في المشبه به، ومن ثم يرجع إلى المشبه (المرأة) ليصف لون بشرتها الأبيض الذي يوافق لون الظبية وغزالها، فاللون الأبيض علامة ملازمة لجسد المرأة في شعر الأعشى.

---

(١) جواد، (فاتن عبدالجبار): اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ط١، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ٢٠٠٩م، ص٨.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٢، ص٣٢٥. جماء العظام: كثيرة اللحم على عظامها.

ولا ينسى الأعشى لهوه وصباه مع الغواني البيض، وقد خص علامة البياض دون غيرها من العلامات دالا بها على المرأة الحسناء وفق معايير الجمال عند المتكلم ومجتمعه. حيث يقول: (١)

١٧. مِنْ كُلِّ بَيْضَاءَ مَمْكُورَةٍ   لَهَا بَشَرٌ نَاصِعٌ كَاللَّبَنْ

فلا يكتفي بإيراد العلامة اللونية (بيضاء)، بل يعززها بتخصيص هذا اللون في الجلد؛ حتى لا يدع للمتلقي أي فرصة للشك فيما يقوله، فهي بيضاء اللون، جلدها ناصع البياض كاللبن، إنها خالصة البياض، صافية الأديم، وفضلا عن ذكره صفة (ناصع) وهو الخالص الصافي من أي لون، وأكثر ما يقال في البياض(٢)، ويستحضر صوت النص (اللبن) الأبيض الخالص مشبها بياض هذه المرأة به؛ ليحيل إلى إيحاء بالولادة فالخصب التي تلازم اللبن.

واللون الأبيض بما يشتمل عليه من نورانية وضياء يؤثر على النفس فيبهجها، حيث يقول الأعشى: (٣)

١٤. غَرَّاءُ تَبْهَجُ زَوْلَهُ   وَالكَفُّ زَيَّنَهَا خِضَابُهْ

إن اللون الأبيض في هذا السياق علامة سيميائية تحيل إلى انشراح الصدر في نفس الناظر إليه، ولهذا قدم الأعشى اللون الأبيض في جسد المرأة على غيره من الصفات حيث يقول: (٤)

٢. غَرَّاءُ فَرْعَاء مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا   تَمْشِي الهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الوَجِي الوَحِلُ

فباستطاعته أن يقول: (فرعاء غراء) دون أن ينكسر الوزن الشعري، ولكنه آثر اللون الذي يعطي البهجة والسرور على (الطول في الجسد أو الشعر الأسود)، هذا بالإضافة إلى تقديم العلامة اللونية (غراء) على غيرها من العلامات الجسدية على مستوى القصيدة كاملة.

ويستعير الأعشى الظبية الأدماء لتكون أيقونة موافقة للمرأة، وذلك في قوله: (٥)

١٢. ظَبْيَةٌ مِنْ ظِبَاءِ وَجْرَةَ أَدْمَا   ءُ تَسَفُّ الكَبَاثَ تَحْتَ الهَدَالِ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٦٧. الممكورة: الممتلئة الأعضاء من اللحم مع دقة العظام.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نصع).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٤، ص٣٣٧. الزول: العجب، وهذا زول من الأزوال أي عجب من العجائب، والزول كذلك الشخص، والخفيف: الظريف الفطن.
(٤) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٥.
(٥) المصدر نفسه، ق١، ص٥٣. الأدم: ظباء طويلة الأعناق بيضاء البطون سمراء الظهور. الكباث: ثمر الأراك. الهدال: ما تهدل من الغصون واسترسل.

فالظبية علامة أيقونية سيميائية شكلت انزياحا استعاريا أحال إلى شخص المرأة، والبياض والسمرة في الظبية الأدماء علامة حسية لونية سيميائية شكلت عناصر الشبه الجامعة؛ فربما تكون سُمرة الظهر أيقونة لونية لشَعر المرأة، وبياض البطن أيقونة لونية للجسد نفسه.

فاللون الأبيض شائع في عناصر طبيعية متعددة؛ نباتية وحيوانية وبحرية وسماوية... فمن العناصر النباتية في شعر الأعشى نجد الأزهار، ومن العناصر الحيوانية نجد الظباء والغزلان واللبن والبيض، ومن العناصر البحرية نجد اللؤلؤ، ومن العناصر السماوية نجد الشمس والنجوم...، ولم تغب هذه العناصر مجتمعة عن بال الأعشى في وصفه للون جسد المرأة، بل كانت ظاهرة شاخصة في العلامات اللفظية وما تستدعيه من مضامين ظاهرة في بنيتها أو مضمرة، إذ يقول الأعشى وقد أضفى على جسد المرأة بياض اللون: (١)

٦. أوْ بَيْضَةٍ فِي الدِّعْصِ مَكْنُونَةٍ أوْ دُرَّةٍ شِيفَتْ لَدَى تَاجِرِ

فقد استعار البيضة للمرأة البيضاء المخدرة المخبوءة في بيتها، لتكون ذات بشرة صافية نقية لم تنل منها حرارة الشمس ولا برد الشتاء، بالإضافة إلى استعارة الدرة البيضاء المجلوة للمرأة البيضاء عالية القيمة والمنزلة، فـ(البيضة والدرة) علامتان سيميائيتان تحيلان إلى اللون الأبيض الصافي النقي، وهما أيقونتان أضيفتا إلى جسد المرأة فمنحتاها صفاء وبياضا ناصعا يحيلان إلى صغر السن والحسن في آن معا. " فالمرأة دائما... رمز للغالي والنفيس، للذهب واللآلئ والجواهر والحلي الثمينة، للدرة... للجوهرة والعطر... رمز لكل الأشياء الفخمة الغالية ثمنا وقيمة، أو معنًى ووظائفَ "(٢)

يكمل الأعشى موضحا هوى النفس عند ذات المتكلم الذي شغف قلبه بالبيض في قوله: (٣)

٧. يَشْفِي غَلِيلَ النَّفْسِ لاهٍ بِهَا حَوْرَاءُ تُصْبِي نَظَرَ النَّاظِرِ

٨. لَيْسَتْ بِسَوْدَاءَ وَلاَ عِنْفِصٍ تُسَارِقُ الطَّرْفَ إِلَى الدَّاعِرِ

فلا يذهب غليل نفسه إلا باللهو مع المرأة الحوراء نقية اللون صافية الجلد(٤) التي تخطف لبَّ الناظر إليها، واللون الأبيض يستدعي ضده الأسود الذي يبعد صوت النص حضوره بوصفه علامة سيميائية على القبح، ولهذا ينفي أن تكون المرأة ذات لون أسود يحيل إلى قلة

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٨٩. الدعص: كثيب الرمل. شيفت: جليت.
(٢) زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، مرجع سابق، ص١٨٠.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٨٩. عنفص: بذيئة قليلة الحياء. الداعر: الخبيث والفاسق.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حور).

الحياء في المرأة مع البذاءة وعدم غض الطرف عن الرجال. يظهر أن اللون الأبيض في المرأة يجعلها مطلوبة من الرجال، وعلى الضد من ذلك، فاللون الأسود يجعلها طالبة لهم.

يُكنّي الأعشى عن النساء في شعره بالبيض، سواء أكن جواريا أم غوانيا، حيث يقول: (١)

٢٠. وَالبيْضِ قدْ عَنَسَتْ وَطَالَ جِرَاؤُهَا   وَنَشَأنَ فِي قِنٍّ وَفِي أذْوَادِ

فلفظة البيض انزياح استبدالي كنائي، حيث استبدل لفظة البيض بالنساء البيض، فذكر الصفة (البياض) وأراد الموصوف (النساء)، فالبياض في المرأة مؤشر سيميائي يجاور جسدها ويقترن به اقترانا دائما دالا على الحسن، فإذا غاب البياض غاب الحسن، ولا يحضر الحسن إلا بحضور البياض.

ولا ترتبط العلامة اللونية البيضاء بجسد المرأة الحسناء فقط، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٤. وَسَوْفَ يُعْقِبُنِيْهِ إنْ ظَفِرْتَ بِهِ   رَبٌّ كَرِيْمٌ وَبِيْضٌ ذَاتُ أطْهَارِ

فقوله (بيض ذات أطهار) قرينة سيميائية تحيل إلى النساء الحرائر الطاهرات العفيفات الكريمات اللواتي يلدن الرجال الكرماء، فلا يعقبن إلا بالولد النجيب.

يتماهى لون جسد المرأة مع الحلي الطبيعي، حيث يقول الأعشى مشبها المرأة بالدرة: (٣)

٩. كَأنَّهَا دُرَّةٌ زَهْرَاءَ أخْرَجَهَا   غَوَّاصُ دَارِيْنَ يَخْشَى دُوْنَهَا الغَرَقَا

إنها جوهرة ثمينة، ولؤلؤة عظيمة، يضحي الغواص بحياته في سبيل الحصول عليها، فهي درة زهراء تجمع بين علامتين لونيتين هما البياض والاحمرار، وتحيل هذه العلامة السيميائية في مستوياتها المضمونية المضمرة وإيحاءاتها إلى كوكب الزهرة المضيء اللامع، وتحيل أيضا إلى الكواكب الدرية الثاقبة المضيئة، وكلها ذات علامة لونية واحدة هي (البياض)، ولا ننسى الاشتقاق اللغوي للدرة المأخوذة من الدر، من در اللبن الأبيض الناصع اللون.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٦، ص١٨١. الجراء: مصدر من الجارية، تقول: جارية بينة الجراء. القن: العبد الذي ملك هو وأبواه. الأذواد: جمع ذود (بفتح فسكون) وهو القطيع من الثلاثة إلى العشرة.
(٢) المصدر نفسه، ق٢٥، ص٢٣١.
(٣) المصدر نفسه، ق٨٠، ص٤١٧.

وتقترن الأظعان باللؤلؤ اللامع المضيء وقد أخرجها الغواص للتو من أصدافها، حيث يقول الأعشى: (١)

٢٥. مِنْ كُلِّ مَرْجَانَةٍ فِيْ البَحْرِ أخْرَجَهَا غَوَّاصُهَا وَوَقَاهَا طِيْنَهَا الصَّدَفُ

فهي مكنونة محفوظة في البحر أولا، وفي الصدفة ثانيا؛ لتظهر علامتها اللونية البيضاء الزاهرة اللامعة، وقد جاء الأعشى بهذه الأيقونة (المرجانة/الدرة)؛ ليظهر الضد الذي آلت إليه النساء الظاعنة بعد أن كست الغبرة والخوف وجوههن.

ويظهر بياض الجسد مع اصفراره في تغير لونه بين ضحوة وعشية دالا على الرائحة الطيبة في قول الأعشى: (٢)

٣. بَيْضَاءُ ضَحْوَتُهَا وَصَفْرَاءُ العَشِيَّةِ كَالعَرَارَةْ

لقد جعل المتكلم من المرأة رمزا سيميائيا للشمس(٣) الكونية، فضحوتها بيضاء منيرة، وعشيتها صفراء الزوال، وفي كلتا الحالين بهجة وسرور وانشراح للقلب والصدر، ويمكن حصر أفق التلقي في نطاق مضمون شبه مباشر دال على بياض الجسد في الضحى عندما يكون مجردا من أي إضافة، أما اصفراره فيكون بالتطيب بالمسك والزعفران، وقد شبه علامتي (البياض والصفرة) بتحول نبات العرارة وتقلب ألوانه، بالإضافة إلى أنه نبات طيب الرائحة(٤).

وتتضافر العلامة اللونية مجددا في جسد المرأة عند الأعشى بقوله: (٥)

٢٠. وَرَادِعَةٍ بِالمِسْكِ صَفْرَاءَ عِنْدَنَا لِجَسِّ النَّدَامَى فِي يَدِ الدِّرْعِ مَفْتَقُ

وقد أضفى الجناس غير التام بين (رادع/درع) تقاربا بين شطري البيت وترابطا معنويا في دلالة كل منهما على معنى (التغطية)، فردع المسك على الجسد هي تغطية له ليصبح أصفر اللون طيب الرائحة، إن المسك والصفرة علامتان سيميائيتان تحيلان إلى المرأة الحسناء ذات الرائحة الطيبة.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٢، ص٣٦١.
(٢) المصدر نفسه، ق٢٠، ص٢٠٣.
(٣) انظر: سلمان، (كمال فواز أحمد): الشمس في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠٤م، ص ص ٥٣– ١١٠.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عرر).
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٣، ص٢٦٩.

ويصور الأعشى جسد المرأة كاملا بوعاء الطيب، حيث يقول: (١)

٣٢. كَالحُقَّةِ الصَّفْرَاءِ صَا كَ عَبِيرُهَا بِمَلابِهَا

فالحقة علامة أيقونية للمرأة التي أصبحت بلحمها وأعضائها مزيجا من أخلاط الطيب كالعنبر والمسك والزعفران...، لتتحول إلى اللون الأصفر المضمخ بالمائية التي دل عليها (الملاب) وهو العطر السائل(٢)، وقد أصبح الملاب أيقونة ثانية يعادل دم المرأة ومائية جسدها، فامتزج وعاء الطيب بأخلاطه العطرية الجامدة مع الملاب السائل ليشكلا معا أيقونة لجسد المرأة رائحة ولونا وامتدادا. حيث " يتحول الجسد إلى كيان بلاغي بمجرد ما يتأطر بالتحولات التصويرية... إنه يغدو جسدا مثاليا ونموذجيا "(٣)، " فهدف التأويل السيميائي ليس الانشغال بالحقيقة والبحث عن المرجعيات، وإنما يسعى إلى تشكيل متعة التلقي من خلال اكتشاف الأبعاد الجمالية".(٤)

وتفخر ذات المتكلم بمواصلة جسد المرأة سواء أكان ذلك في الحاضر أم في ذكرى الماضي (ذكرى الشباب)، حيث يقول: (٥)

٤. وَمِثْلِكِ مُعْجَبَةٍ بِالشَّبَا بِ صَاكَ العَبِيرُ بِأَجْسَادِهَا

٥. تَسَدَّيْتُهَا عَادَنِي ظُلْمَةٌ وَغَفْلَةُ عَيْنٍ وَإِيقَادِهَا

فالرائحة الطيبة في جسد المرأة علامة سيميائية تشير إلى أنها امرأة مرغوبة، وخاصة إذا جمعت إلى هذه العلامة علامات جسدية أخرى دالة على شبابها وصغر سنها.

ويجمع الأعشى صفة الدّل في المرأة إلى طيب رائحتها بقوله: (٦)

٣. بِلَعُوبٍ طَيِّبٍ أَرْدَانُهَا رَخْصَةِ الأَطْرَافِ كَالرِّئْمِ الأَغَنْ

وقد نسب طيب الرائحة إلى ثياب المرأة اللعوب مشكلا انزياحا كنائيا بوصفه مؤشرا سيميائيا، فالثياب المطيبة تحيل إلى ما يجاورها ويلازمها وهو جسد المرأة المطيب.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٩، ص٣٠٥. الحقة: وعاء الطيب. الملاب: كل عطر سائل (فارسي معرب).
(٢) المصدر نفسه، ق٣٩، ص٣٠٥.
(٣) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص١٠٨.
(٤) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص٢٦.
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨، ص١١٩. صاك: لصق. تسداه: ركبه وعلاه وتبعه.
(٦) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٧. الأغن: الذي يخرج صوته من خياشيمه.

ويعمد الأعشى إلى تراسل الحواس، وقد " ظهر بوصفه إبداعا فنيا يلجأ إليه الشاعر تحت تأثير التجربة التي يمر بها "(١) حيث يقول: (٢)

٨. حُلْــوَةِ النَّــشْرِ وَالبَدِيْهَـــةِ وَالعِــــــلاَّتِ لاَ جَهْمَـــةٍ وَلاَ عُلْفُـــوفِ

فالحلو علامة سيميائية ترتبط باللسان كما ترتبط بالعين، أما ارتباطها بالأنف فهو توسع وانزياح للعلامة تعطي معنى جديدا يربط رائحة الجسد بالذوق اللساني، ويجعل للرائحة الطيبة أثرا مبهجا سارا للعين، وقد امتدت الرائحة الطيبة للجسد في فضائها الانتشاري لتشمل حواس متعددة هي (الذوق والبصر والشم)، وتجمعها في بوتقة الجسد الأنثوي بعلاماته التي يشملها النشر؛ من فم وأنف وأعطاف طيبة، وخاصة بعد النوم، فهذا حال جسد المرأة في شعر الأعشى بعد الاستيقاظ مباشرة من النوم، فكيف يا ترى حاله وقد أفاق وتقصد التطيب؟!.

ويستمر الأعشى في إعطاء صورة عن المرأة طيبة الرائحة بقوله: (٣)

١٣. إِذَا تَقُوْمُ يَضُوْعُ المِسْكُ أَصْــورَةً وَالزَّنْبَــقُ الــوَرْدُ مِــنْ أَرْدَانِهَــا شَــمِلُ

فحركية (القيام) في الجسد علامة يتولد من ذاتها الرائحة الزكية الطيبة للمسك الذي ينتشر بنفحاته، فيصير المسك مؤشرا سيميائيا يجاور الجسد ويدل عليه، فإذا غاب الجسد غاب المسك، وإذا حضر الجسد حضر المسك، فالجسد أصبح جزءا من المسك ومحرقة له وقرينا يجاوره ويمتزج فيه. كما أصبح الزنبق برائحته الطيبة مؤشرا سيميائيا يجاور أردان ثوب المرأة دالا على طيب رائحة الجسد، وقد نسب صوت النص الرائحة إلى الثوب كناية عن طيب رائحة الجسد نفسه.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للون والرائحة** يستمد حقوله الدلالية من **اللونين (الأبيض والأصفر)، وأخلاط الطيب النباتية كالزنبق والحيوانية كالمسك.**

---

(١) الوصيفي، (عبدالرحمن محمد): تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ٢٠٠١٣م، ص١٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٣، ٣٦٣. النشر: الرائحة. البديهة: المفاجأة. العلات: الحالات المختلفة. جهمة: غليظة. علفوف: جافية.

(٣) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٥. الأصورة: جمع صُوار، وهو الوعاء الذي يحرق فيه المسك. الزنبق: نبات له زهر طيب الرائحة. شمل: منتشر.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للون)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **للون** المرأة عند الأعشى: بيضاء/ بشر ناصع كاللبن/ غراء/ ظبية أدماء/ بيضة/ درة شيفت/ حوراء/ ليست بسوداء/ البيض/ درة زهراء/ مرجانة/ بيضاء ضحوتها/ صفراء العشية/ صفراء.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للرائحة)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لرائحة** المرأة عند الأعشى: صفراء العشية/ رادعة بالمسك/ كالحقة/ صاك عبيرها/ طيب أردانها/ حلوة النشر/ يضوع المسك/ الزنبق شمل.

إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين بشكلان البنية الدلالية المجردة **للون المرأة ورائحتها**، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن لون المرأة ورائحتها علامتان سيميائيتان تدلان على الحسن وصغر السن، والإشراق وانشراح الصدر، والقيمة المرتفعة والطهارة والصفاء، والرائحة الطيبة وجلب الرغبة والتواصل.

المبحث الخامس: سيميائية الصفات الكلية في شعر المرأة عند الأعشى

إن ضخامة الجسم مع طوله وحسن قامته وتناسقه وشبابه وتنعمه وطلعته المبهرة...وغيرها تشكل أهم الدلالات التي تمخضت عنها العلامات السيميائية العامة التي وصفت جسد المرأة عند الأعشى من مثل قوله: (**هركولة، رعبوبة، عبهرة...وغيرها**)، فهي علامات تتسع دلالات بعضها لتشمل طول الجسد مع لونه ورائحته، ومنها ما يختص بحال الجسد من شباب أو ملمس أو امتلاء أو نحافة...إلخ

وتخترق الصفات الكلية للجسد سطورَ المحاور السابقة في هذه الدراسة، فلا تختص بعضو محدد دون آخر، بل هي صفات عامة تشتمل حين إطلاقها على أغلب أعضاء الجسد، ولهذا فهي علامات سيميائية غنية بالدلالة، وتتسم بالإيجاز دون الإطناب، وبالإجمال دون التفصيل، وبالعمومية دون التخصيص، وبالتركيب الجشطالتي دون التجزيء.

يختتم الأعشى لوحة شعرية فصل فيها العلامات الجسدية من جيد وعين وشعر... وبعد ذلك يطلق صفات كلية بقوله: (١)

٨. **رُعْبُوبَـةٌ فُنُـقٌ خُمْـصَانَةٌ رَدَحٌ   قَـدْ أُشْـرِبَتْ مِثْـلَ مَـاءِ الـدُّرِّ إِشْـرَابَا**

فالمرأة الرعبوبة(٢) هي: البيضاء الحسنة الرطبة الحلوة الناعمة الطويلة، فهي علامة تجمع عناصر حسية لونية (البياض) مع اللمسية (النعومة)، بالإضافة إلى العناصر الذوقية والبصرية (الحلاوة والطول)، وكلها معان تحيل إلى الحسن والشباب، أما الصفة (فنق)(٣) فهي دالة على المرأة الجسيمة الحسنة الفتية المنعمة اللحيمة العظيمة، إنها علامة تجمع عناصر حسية بصرية وكلها مؤشرات سيميائية دالة في موضوعها (مدلولها) تجاورُ مضامينَ الشباب وصغر السن.

والصفة (رعبوبة) تحيل إلى صفات متعلقة بالنحافة بصورة خاصة لا نجدها في الصفة (فنق)، ولهذا أتبعها صوت النص مباشرة الصفة (فنق) الدالة على (الجسم الممتلئ)، فالجسد هنا يجمع بين الطول ونحافته والسِّمَن وبضاضته.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٩، ص٤١١.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رعبب).
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فنق).

ونلحظ ما يماثل هذا التشاكل في العلامتين الوصفيتين (خمصانة وردح) فالخمصانة(١) صفة دالة على ضمور البطن ودقة خلقته، ومن ثم الدلالة على النحافة التي تشاكل الصفة (رعبوبة)، ولهذا أردفها مباشرة بالصفة (ردح) (٢) الدالة على المرأة العجزاء ثقيلة الأوراك تامة الخلق، فأحدث بهذا تضادا في الجسد ولد تناسقا وحسنا وجمالا، ما بين الرعبوبة والفنق أولا، وما بين الخمصانة والردح ثانيا، بالإضافة إلى التوافق ما بين الرعبوبة والخمصانة من جهة، والفنق والردح من جهة أخرى.

أما الشطر الثاني من البيت بما يشتمل عليه من علامات المائية، فقد شكل انزياحا استبداليا كنائيا، وهو قرينة سيميائية دالة على صفة الشباب والحسن والطلاوة... إنه مؤشر يجاور هذه الدلالات متضافرة مع دلالات العلامات الكلية في الشطر الأول من البيت.

إن التضاد والتشاكل ما بين الصفات الجسدية في شعر الأعشى يعد ملمحا بارزا، حيث يقول: (٣)

٥. عَسِيْبُ القِيَام كَثِيْبُ القُعُوْ ... دِ وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا

فعسيب(٤) القيام علامة سيميائية تحيل إلى الطول والنحافة، وتتضاد معها العلامة (كثيب القعود) التي تحيل إلى السِّمَن والامتلاء. ونجد في الشطر الثاني العلامة (وهنانة) التي تستدعي الفتور والكسل، ولكي يزيل صوت النص عن فهم المتلقي صورة امرأة مريضة هزيلة يذكر مباشرة العلامة (ناعم بالها) التي تحيل إلى وهن بسبب تنعم العيش والارتياح فيه.

ويرصع الأعشى صفات الامتلاء والضخامة في قوله: (٥)

١٢. هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرَافِقُهَا ... كَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشَّوْكِ مُنْتَعِلُ

فالهركولة(٦) علامة تشير إلى المرأة حسنة الجسم والخَلق والمِشية التي فيها اختيال وبطء، وتدل أيضا على المرأة عظيمة الوَركَين. أما الفنق فهي كما قدمنا: الجسيمة الحسنة الفتية

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خمص).
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ردح).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢١، ص٢١٣.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عسب).
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥.
(٦) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هركل).

المنعمة اللحيمة العظيمة. أما درامة المرفق(١) فتعني المرأة التي لا تستبين كعوبها ولا مرافقها من كثرة لحمها، وبهذا نستطيع رد الصفات الكلية السابقة إلى فكرة عامة أو مدار واحد هو فكرة (امتلاء الجسد وضخامته).

وهذه الفكرة تسيطر على معايير الجمال عند الأعشى، فلا يُستحب من صفات المرأة إلا الممتلئة الجسم الضخمة، وهذا ما يفضي بنا لاستنتاج مفاده أن جسد المرأة من شعر الأعشى في بعض حالاته يشكل رمزا سيميائيا دالا على الخصوبة، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٣. بَيْضَاءُ جَمَّاءُ العِظَامِ لَهَا فَرْعٌ أثِيثٌ كَالْحِبَالِ رَجِلْ

فالعظم الأجم مؤشر سيميائي يجاور اللحم الكثير، وبهذا يحيل إلى مضمون مضمر دال على الامتلاء في جسد المرأة، هذا بالإضافة إلى إيحاء بالمائية؛ فالجَمُوم: البئر الكثيرة الماء(٣)، بما يجعل من الجسد رمزا سيميائيا للخصوبة والحياة المرتبطة حتميا بالماء. " إن التأويل ليس ترفا ولا يمكن أن يكون إضافة غير ضرورية لفعل إنتاج الدلالات، إنه على العكس من ذلك حاجة إنسانية من خلاله يتخلص الإنسان من إكراهات النفعي المباشر"(٤).

ويقول الأعشى ــ كذلك ــ في صفة الامتلاء الجسدي: (٥)

١٧. مِنْ كُلِّ بَيْضَاءَ مَمْكُورَةٍ لَهَا بَشَرٌ نَاصِعٌ كَاللَّبَنْ

فالصفة (ممكورة) لجسد المرأة علامة سيميائية تحيل إلى دلالة امتلاء الأعضاء مع تناسق فيها دون تخصيص لعضو من أعضاء الجسد، وتوحي بشيء من التكوُّر والاستدارة، ولهذا فهي مفتولة الأعضاء ممتلئة مكورة.

ويعود الأعشى ليجمع ما بين الصفات المتضادة في قوله يصف مجلس لهو وشراب: (٦)

٥١. وَشَغَامِيمَ جِسَامٍ بُدَّنٍ نَاعِمَاتٍ مِنْ هَوَانٍ لَمْ تُلَحْ

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (درم).
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٢، ص٣٢٥.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جمم).
(٤) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٧٠.
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٦٧.
(٦) المصدر نفسه، ق٣٦، ص٢٩٣. لم تلح: لم تهزل وتتغير من الحزن، لاحه الحزن؛ غيره.

فلفظة (الشغاميم) علامة على الطول، ولفظة (الجسام) علامة على الضخامة، يضاف إليهما لفظة (بدن) الدالة على البدانة والامتلاء. وبهذا يجمع هذا المجلس الجسد الواقع ما بين الطول والضخامة والامتلاء، يضاف إليه النعومة في الأديم والتنعم في الحياة ليكون رمزا سيميائيا للمتعة واللهو.

ويؤكد الأعشى صفة الامتلاء متابعا وصفه لهذه النساء القينات بقوله: (١)

٥٣. قَدْ تَفَتَّقْنَ مِنَ الغُسْنِ إِذَا   قَامَ ذُو الضُرِّ هُـزَالاً وَرَزَحْ

تظهر المبالغة في تدليل صوت النص على صفة الامتلاء واللحمية في أجساد هذه النساء، بتفتقها من الغسن، وكأن جلودهن قد تشققت ضيقا بما في أجسادهن من سِمَن، ولكن ارتباط المضمون بالدال (فتق) قد أضاف علامة لونية (البياض) وعلامة رمزية دالة على الخصوبة (ليف النخيل)، وعلامة نورانية مرتبطة بـ (الشمس بانفتاقها من بين الغيوم)، ويقول الأعشى في مثل هذا المضمون: (٢)

٦. يَكَادُ يَصْرَعُهَا ـ لَوْلا تَشَدُّدُهَا ـ   إِذَا تَقُومُ إِلَى جَارَاتِهَا الكَسَلُ

فالكسل الذي يصرع جسد المرأة علامة سيميائية حاضرة تشير إلى مضمون مضمر دال على أنها امرأة منعمة أولا، وأنها امرأة ذات جسد ضخم لا تقوى على حمله ثانيا، ولهذا يغالبها الكسل عن القيام بواجباتها وكأنه أصبح نِدًا لهذا الجسد المنعم الممتلئ في آنٍ معا، وقد أصبح (الكسل/الجسد) أيقونة سيميائية تجعلهما في حلبة مصارعة يغالب فيها أحدهما الآخر.

ويجمع الأعشى بين تضاد العلامة الجسدية مجددا في قوله: (٣)

٩. عَبْهَـرَةُ الخَلْـقِ بُلاخِيَّـةٌ   تَشُوبُهُ بِالخُلُقِ الطَّاهِرِ

فالعبهرة(٤) علامة دالة على المرأة التي جمعت الحسن والجسم والخُلُق، وبهذا فهي جامعة للجسد الممتلئ والخُلق الحسن، أما البلاخية(٥) فهي علامة دالة على المرأة العظيمة في نفسها الطويلة، وتحمل دلالة التكبر وحب الذات، ولكن صوت النص قد نفى عنها هذه الصفة في

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٦، ص٢٩٥.
(٢) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٥.
(٣) المصدر نفسه، ق١٨، ص١٨٩.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عبهر).
(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بلخ).

الشطر الثاني من البيت، فبعد جمعها للجسم الممتلئ الحسن مع الطول، لم يجشمها هذا على التكبر، بل أضافت إليه خُلقا طاهرا كريما.

فالصفات الكلية لجسد المرأة عند الأعشى تحيل إلى الكمال والمثالية والحسن، حيث يقول الأعشى: (١)

٥. يقوَامِهَا الحَسَنِ الَّذِي جَمَعَ المَدَادَةَ وَالجَهَارَةْ

فالمدادة في القوام هي (الطول)(٢) وترتبط الجهارة فيه(٣) بحسن المنظر الذي يروع بجماله، فهو علامة دالة على حسن التناسق، وبذا يجتمع القوام الحسن المتناسق المريع في الجسد، وهو ما يجعل صوت النص يعترف بوقوعه أسيرا كالسبي لهذا الجسد الذي شكل علامة استهواء للذات المتكلمة.

وكيف لا يقع أسيرا لجسد يهول الناظر إليه، بل ويتحول إلى طيف خيال يزور صوت النص في كل مكان، حيث يقول الأعشى: (٤)

٧. وَفِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ بِتُّهَا يُؤَرِّقُ عَيْنَيْكَ أهْوَالُهَا

إن ما يؤرق عيني الذات المتكلمة هو أهوال المرأة التي تهول الناظر من حسنها وزينتها بألوانه ونقوشه(٥)، فأهوال المرأة ذاتية جسدية مجردة، وإضافية ثقافية ستأتي إليها هذه الدراسة لاحقا.

ومن الصفات الجسدية الكلية الدالة على الشباب خاصة، قول الأعشى: (٦)

٣. مُبَتَّلَةٌ هَيْفَاءُ رَوْدٌ شَبَابُهَا لَهَا مُقْلَتَا رِئْمٍ وَأسْوَدَ فَاحِمُ

فالمبتلة علامة دالة على المرأة التامة الخلق الحسنة، فهي امرأة بتول مقطوعة عن النساء بتفردها بالحسن عنهنَّ، ولكي يبعد فكرة أنها حسناء كبيرة السن يورد أنها رأدة(٧) الشباب، فهي ناعمة لينة، وكلها دلالات متعلقة بصغر السن والحسن.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٠، ص٢٠٣.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مدد).
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جهر).
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢١، ص٢١٣.
(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هول).
(٦) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٧.
(٧) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رود).

ولهذا يفخر المتكلم بمواصلته للنساء صغيرات السن، وذلك في قول الأعشى: (١)

٥. وَمِثْلِكِ خَوْدٍ بَادِنٍ قَدْ طَلَبْتُهَا وَسَاعَيْتُ مَعْصِيًا لَدَيْنَا وُشَاتُهَا

فالخود(٢) علامة سيميائية دالة على المرأة الشابة حسنة الخلق، ويزجر المتكلم ذاته عن التعلق بالمرأة الغانية الخود ويرى ذلك سفها بالمرء، حيث يقول الأعشى: (٣)

٢. أرَى سَفَهًا بِالْمَرْءِ تَعْلِيقَ لُبِّهِ بِغَانِيَةٍ خَوْدٍ مَتَى تَدْنُ تَبْعَدِ

والمفارقة أن هذا الصوت جديد في شعر الأعشى، حيث لم نعهده ــ حينما يذكر الشباب والأنوثة ــ إلا لاهثا وراء المرأة، فما سر وصفه للتعلق بالغانية سفها؟!، نلحظ بأن صفة الغانية قد شكلت علامة سيميائية دالة على المرأة التي غنيت بالزوج؛ فهي امرأة (متزوجة)، وفي الوقت نفسه هي خود شابة حسناء، ولهذا يزجر المتكلم ذاته عن التعلق بمثل هذه النساء.

أما غيرها من النساء الشابات فهو مشغوف القلب بهن، حيث يقول: (٤)

٣. بِلَعُوبٍ طَيِّبٍ أرْدَانُهَا رَخْصَةِ الأَطْرَافِ كَالرِّئْمِ الأَغَنْ

فاللعوب من النساء علامة سيميائية دالة على دلالهن وحسن تبعلهن، أما تعبير (رخصة الأطراف) فهو علامة سيميائية تحيل إلى اللين والنعومة في الشيء، وهذه الدلالة بدورها تحيل إلى المرأة اللينة رقيقة الأطراف رخصة الأنامل، فتعبير (رخصة الأطراف) مؤشر سيميائي دال على الشباب والحسن.

ونختم هذا الجزء من البحث في سيميائية الصفات الكلية للجسد بقول الأعشى يصف ظعينة من بين الظعائن المرتحلة: (٥)

٨. حُلْوَةُ النَّشْرِ وَالبَدِيهَةِ وَالعِـ ـلاَّتِ لا جَهْمَةٍ وَلاَ عُلْفُوفِ

فحلوة النشر دالة على الرائحة الطيبة، وقد فصل ذلك في ضمن الدراسة، أما لفظة (البديهة) فهي علامة دالة على لمحة الذكاء وحضور الفهم، وهي اسم معطوف على كلمة (النشر) المرتبطة بالمضاف (حلوة) التي انزاحت دالة على حواس الذوق والبصر والشم، ويزيل الأعشى عن المرأة صفتي الجهامة والعلفوف، فهما علامتان حاضرتان تستدعيان

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٠، ص١٣٣.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خود).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٨، ص٢٣٩.
(٤) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٧.
(٥) المصدر نفسه، ق٦٣، ص٣٦٣.

النقيض لهما، فالجهمة(١) علامة مرتبطة بالوجه الغليظ المتجمع في سماجة مع كلوح، والعلفوف(٢) صفة للجافي كثير اللحم في جسده، وبهذا تحيل هاتان العلامتان بطريق النفي إلى الوجه الحسن النظر، والتناسق مع الأنس به، ومن ثم الدلالة على صغر السن لتكون المرأة الظعينة رمزا سيميائيا دالا على الحياة وبهجتها، " إذ لا يمكن أن تتحدد (قيمة) العناصر الدلالية إلا في إطار البنية، تدرك قيمة الأعلى في علاقتها بالأسفل "(٣) وتدرك قيمة الحُسن في مقابل القبح...إلخ

يبدو فيما سبق من مقاطع شعرية أن الألفاظ والعبارات التي شكلت بعض **الصفات الكلية** لجسد المرأة عند الأعشى هي: رعبوبة/ فنق/ خمصانة/ ردح/ هركولة/ بهكنة/ ممكورة/ شغاميم/ جسام/ بدن/ ناعمات/ كُسَّل/ عبهرة/ بلاخية/ مدادة/ جهارة/ مهولة/ مبتلة/ خود/ بادن/ غانية/ رخصة الأطراف / لعوب/ لا جهمة / لا علفوف.

إن **الصفات الكلية السابقة لجسد المرأة** تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة في النصوص الشعرية السابقة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن هذه **الصفات الكلية لجسد المرأة** عند الأعشى علامات سيميائية دالة على الضخامة والليونة، والبضاضة والنعومة، والطول والنحافة، والبياض والحلاوة والحسن، والسِّمَن والامتلاء، والتثاقل والفتور، وحسن المشية والهيبة، والعظم في النفس وتمام الخَلق والخُلق، والتفرد والشباب والفتوة، وصغر السن والجمال، والمثالية والكمال، والحيوية وحسن التناسق.

---

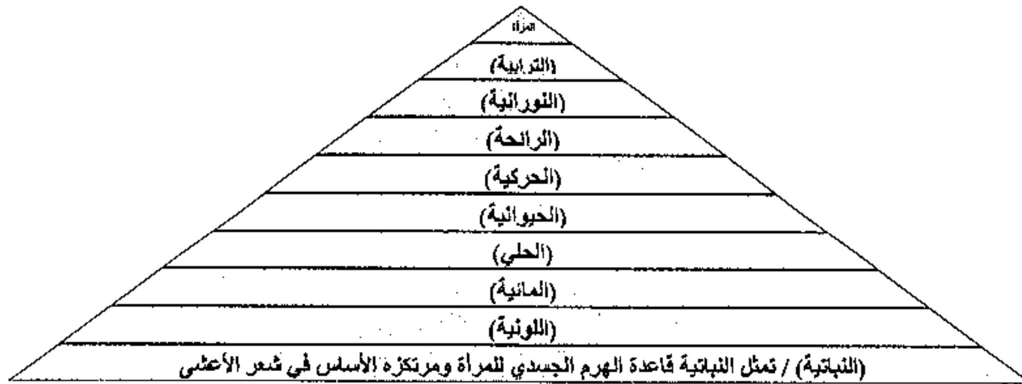
(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جهم).
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (علف).
(٣) إينو، (آن) وآخرون: السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص٢٣١.

ويمكن إجمال الحقول الدلالية لسيمياء جسد المرأة في شعر الأعشى وفق الجدول الآتي:

العلامة / الحقل	مائية	نباتية	حيوانية	ترابية	حركية	نورانية	حلي	لونية	رائحة
١.العين			×						
٢. الفم	×	×						×	×
٣. الشَّعر	×	×						×	×
٤. الوجه والجيد	×	×	×		×	×	×	×	
٥. الثدي والنحر		×					×	×	
٦.العجز والخصر	×		×	×	×		×		
٧ اليد		×			×		×		
٨. القدم والساق		×							
٩. الحركة					×				
١٠.اللـــــــون والرائحة		×	×					×	×

الجدول: تمثيل الحقول الدلالية للعلامات الجسدية في شعر المرأة

يظهر من خلال الجدول السابق أن حقل النباتية أكثر الحقول انتشارا وتمثيلا لجسد المرأة، إذ يشمل هذا الحقل العديد من العلامات الجسدية كالشعر والفم...وغيرها، يليه حقــل اللونيــة فالمائية والحلي والحيوانية والحركية، انتهاء بحقل الرائحة فالنورانية والترابية. ويعــد هــذا الاستنتاج دليلا أو علامة على أن جسد المرأة في شعر الأعشى هو الجسد الشاب النَّضِر، أي الجسد النباتي الذي يُسقى بماء الحياة؛ لِيُشيِعَ عناصرَها في ثنايا النَّص.



الفَصْلُ الثَّاني

سيميائيَّةُ جَسَدِ الرَّجلِ في شِعْر الأعْشَى الكَبير:

المبحث الأول: سيميائية جسد الرجل الذات

المبحث الثاني: سيميائية جسد الرجل الممدوح

المبحث الثالث: سيميائية جسد الرجل المهجو

المبحث الرابع: سيميائية أجساد الرجال الفرسان والندماء

المبحث الأول: سيميائية جسد الرجل الذات في شعر الأعشى

ما تعنيه الدراسة بمصطلح (الذات) هو ما يمثل صوت النص أو الذات النصية المتكلمة، أو هو ما يُطلق عليه المؤلف أو المرسل للرسالة، وقد ابتعدت الدراسة عن مصطلحي (الشاعر/الأديب)؛ لاعتقادي بأن ولادة النص انفصال عن صاحبه، فظهوره ينهي هذه العلاقة الرابطة، بالإضافة إلى أن مصطلحات (الذات/المتكلم/الذات المتكلمة/الذات النصية/ذات الخطاب/صوت النص) تظل بعيدة عن إقحامات الواقع الشخصي لمرسل الرسالة وتاريخه... وبعيدا عن الإرغامات التي تلصق النص بمؤلفه، فربما يتحدث المؤلف بصوت غيره، أو يتقمص وجهة نظر مغايرة... وغيرها من الأسباب.

سيُعنى هذا المبحث بدراسة العلامات الجسدية التي انتشرت في شعر الأعشى وظهرت بشكل جلي، سعيا للبحث عن تداعياتها السيميائية، مبتدئا بالعلامة الجسدية (العين) في ارتباطها بالبكاء والدموع بما تشيعه في النص من عوامل الإحياء أو غياب الحياة وحضور الموت والعقم، بالإضافة إلى ما تحمله العين بوصفها علامة جسدية تفصح عما يعتمل في الذات المتكلمة من مشاعر، يلي ذلك العلامة الجسدية (القلب) بما يحمله من معان خاصة بمشاعر الرجل الذات من حياة وموت وقوة وضعف وتعلق وانفصال...، يليه (الشَّعر) بوصفه علامة سيميائية متحولة ما بين السواد (الشباب) والبياض (الشيخوخة)، بحيث يشكل الشَّعر علامة سيميائية دالة على فعل الزمان في جسد الإنسان، فحضور الشعر حضور للحياة والشباب وغيابه غياب للحياة وتوديع لعناصرها وحضور لعناصر الشيخوخة والموت، يتبع ذلك العلامة الجسدية (اليد) إذ تمثل الكرم والقوة... وغيرها، ويختم هذا المبحث بسيميائية (الحركة الجسدية) من غدو وإبكار ومغامرة... وقد مثلت الحياة والقوة والتفوق... وغيرها.

وقد تبع كل جزء من هذا المبحث ـ كغيره من المباحث في هذا الفصل ـ بما يعادل الخاتمة برصد الدراسة للحقول الدلالية أو الانزياحات الأسلوبية حسب ما يتوافق مع العلامات الجسدية وتشكيلها اللغوي، وقد اجتهدت في توضيح دلالة كل منها، هذا بالإضافة إلى تمثيل هذه الحقول الدلالية والانزياحات الأسلوبية ودلالتها المضمونية في مربع غريماس السيميائي، بما يضفي بعدا منطقيا على العلامات، وتنظيما لدلالاتها، وتحقيقا لنوع من الانسجام في هذه المبحث وغيره من مباحث هذا الفصل.

انطلقت الدراسة في تحليل العلامات السيميائية وفهمها من مفهوم الشفرة النصية في محاولة لتفكيك الرموز المضمرة والوصول إلى عمقها السيميائي الدال على مضامين متعددة حسب السياق اللغوي بمستوييه العمودي والأفقي وتشكيله الجمالي النابع من المستويات اللغوية والأسلوبية والبنيوية...، متتبعة ما ينتج عن العلامات الأيقونية والقرينية والرمزية ضمن سيرورة التدليل (السيميوز) من معان، وترصد هذه الدراسة علامات الجسد الإنساني وفاعليتها داخل النص الجمالي، وذلك ضمن أجزاء هذا الفصل كاملة ومباحثه الأربعة.

يتألف المبحث الأول ــ كما تقدم ــ من العلامات السيميائية الآتية:

أولا: سيميائية العين

ثانيا: سيميائية القلب

ثالثا: سيميائية الشَعر

رابعا: سيميائية اليد

خامسا: سيميائية الحركة

أولا: سيميائية العين من جسد الرجل الذات

تشتمل عين الذات المتكلمة بوصفها علامة سيميائية على أفعال تتصل بالقلب وتصدر عما فيه من عاطفة ومشاعر، فبهما يتحصل الإنسان على المعرفة لأنهما وسيلة العلم بالتضافر مع العقل والحواس كالسمع، يقول عز وجل { إِنَّ السَّمْعَ وَالبَصَرَ وَالفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً } سورة الإسراء، آية رقم٣٦، " فالعين والقلب جناحان للحياة، هذه ترى الوجود على سطوحه، وذلك يرى الكون في أبعاده وأعماقه، ولذلك سميت عين الوجه باصرة، وسميت عين القلب بصيرة "(١)، وقد استثمر الأعشى فعل البكاء الظاهر من العين والنابع من القلب للتدليل على ما يؤثر في مشاعره من محبوبة أو آثار ديار...، وتشترك العين مع مشاعر الهوى أو الرضى...، ومن حب وكره...، ويأس وأمل...إلخ، وتدل على استقرار الإنسان في نفسه وعلاقاته الاجتماعية، بالإضافة إلى أن العين تحمل لغة منفصلة بحد ذاتها، إذ إنها تقسو

(١) شلق، (علي): العين في الشعر العربي، ط١، دار الأندلس، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٤م، ص٦.

وتحدق وترنو...إلخ، " فالعين مرآة النفس... وترجمان الضمير"(١)، والعين من جسد الرجل الذات غنية بمضامينها الجمالية داخل النص، فهي علامة ذات فاعلية ارتكز عليها الأعشى في التعبير عن مشاعره وأفكاره، وهي ذات وظيفة داخل سياق النص الشعري ومرجعه الموضوعي الجمالي، وتشكل خصوصية في ديوان الأعشى.

يفاجئ الأعشى القارئ بتحديث يسبق فيه أولية أبي نواس العباسي في خروجه على التقاليد الشعرية الجاهلية، رغم أن هذا التحديث لا يشكل ظاهرة عامة في شعره، إذ نجد الأعشى يقلل من قيمة الوقوف على الأطلال وبكاء الديار الدارسة وأهلها الظاعنين(٢)،وذلك في قوله:(٣)

١. مَا بُكَاءُ الكَبِيْرِ بِالأَطْلالِ وَسُؤَالِي؟ فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي؟

فتعبير الاستفهام الإنكاري (ما بكاء؟) يشكل علامة سيميائية تشير إلى ازدرائه من يبكي الديار الخرساء الصامتة الموافقة للموت، وبهذا يدعو إلى فعل آخر يجلب لأهله الظاعنين الحياة والخير دون بكاء لا يجدي نفعا، ويظهر المتكلم وقد جرد من ذاته شخصا غائبا يتحدث عنه، وبهذا الأسلوب يحاول إبعاد هذا الطقس البكائي بتغريبه إلى الغائب، أي بتغييبه عن ذاته. وقد يكون البكاء ــ هنا ــ علامة سيميائية تحمل إيحاء استفزازيا لما يخفى وراءه من حب وذكرى جميلة مرتبطة بالمكان، فهو بكاء بدافع عاطفي رغم علم المتكلم بعد رد المكان وإجابته عن سؤاله إياه.

ويظهر في موضع آخر تمسك الأعشى بموقفه السابق من بكاء الديار التي لا تبادله الموقف نفسه، حيث يقول: (٤)

٢. لِمَا قَدْ تَعَفَّى مِنْ رَمَادٍ وَعَرْصَةٍ بَكَيْتَ وَهَلْ يَبْكِي إِلَيْكَ مُحِيْلُهَا

فالذات المتكلمة تحمل علامة سيميائية هي (البكاء) بوصفها مؤشرا دالا على الحزن والألم والحنين، أما الأطلال فتحمل علامة سيميائية هي (ــ بكاء/لا بكاء) وهو مؤشر سيميائي دال على عدم الاستجابة لفعل الذات المتكلمة، فالذات ببكائها تحاول إرواء الديار وإغاثتها ومن ثم

---

(١) شلق، (علي): العين في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص٥-٦. وانظر: الحطاب، (محمد جميل): العيون في الشعر العربي، ط٣، مؤسسة علاء الدين، دمشق ــ سوريا، ٢٠٠٣م، ص١٣.
(٢) يرى بعض الباحثين بأن الشاعر يقيم طقوسا للبكاء الجماعي ويعالج أفكارا تتعلق بالحياة والموت وخاصة في وقوفه على الأطلال ببعثها أو بتجاوزها وتخطيها بعبور طقسي إلى حياة جديدة للفرد والجماعة... انظر في مثل هذا: الوجود، (ثناء أنس): رمز الماء في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص١٢٨-١٥٤.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١، ص٥٣.
(٤) المصدر نفسه، ق٢٣، ص٢٢٥. تعفى: انطمس. العرصة: ساحة الدار. محيل: داثر مطموس.

تشكل فعلا إحيائيا؛ لأن الدموع الناتجة عن البكاء علامة سيميائية دالة على الحياة لموافقتها العلامة (الماء)، ولا يكون البكاء إلا بدموع مصحوبة بصوت، فهو استجداء للخصب، وبذلك يتحول البكاء إلى علامة سيميائية ترمز إلى (الانبعاث والإحياء)، وكلها عناصر داخلة ضمن سيرورة التدليل السيميائية، إن البكاء عرف مجتمعي وقانون ثقافي عند الشاعر يرتقي في نطاق مجتمعه ليكون رمزا.

ولا تلبث المرأة تطارد مشاعر الذات المتكلمة وتهيجها، فالمرأة رمز سيميائي يتضافر مع الأطلال ليكون محرضا لوجدان الذات وأثرا مؤثرا فيها، إنها رمز الاستقرار والحياة، فإذا غابت المرأة عن الديار أصبحت آثارا ورسوما دارسة، وهذا ما يدعو الذات إلى فعل البكاء رغبة منه في إحياء هذه الديار وبعث الحياة فيها باستجلاب المرأة إليها، حتى لو كان استحضارا عن طريق الذكرى. والوجود السيميائي هنا (غياب مستحضر)؛ فهو حضور للمرأة والديار وقد أصبح محسوسا في حقل من الغياب لهذه العناصر(١) يقول الأعشى: (٢)

٢. فَهَاجَتْ شَوْقَ مَحْزُونٍ طَرُوْبٍ   فَأسْبَلَ دَمْعَهُ فِيْهَا سِجَامَا

يأتي فعل البكاء رغما عن إرادة الذات، فلغة الجسد هنا " عفوية، بل هي قبل كل شيء طبيعية "(٣)، وتتعمق البكائية العفوية من العين في مشهد إروائي غزير الماء، ولذا تتحول العين إلى علامة أيقونية في اشتمالها على خواص (منبع الماء) بغزارته، أو (السحابة) غزيرة القطر، وتصير العين رمزا سيميائيا دالا على الخصوبة التي يولد منها رمز إحيائي وهو (الماء/الدموع)، ويتضافر الرمزان (العين ودموعها) ليشكلا فعل إخصاب للديار وبعث الحياة فيها.

والعين علامة حاضرة رغم حذفها من النص، وما حذفها إلا لانشغال الذات المتكلمة بالدموع التي تجري إلى العين ومنها كما يجري السيل في النهر ويفيض منه، يقول الأعشى:(٤)

---

(١) انظر: فونتاني، (جاك): سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص٣٠.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٩، ص٢٤٥. طروب: حزين، وهو من الأضداد. انسجم الدمع: سال.
(٣) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص٨٠.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٨، ص٣٨٣. القليب: البئر؛ لأن ترابها قلب. الشؤون: مجاري الدمع. الغروب: الدلاء.

١. مِنْ دِيَارٍ بِالْهَضْبِ هَضْبِ الْقَلِيبِ   فَاضَ مَاءُ الشُّؤُونِ فَيْضَ الْغُرُوبِ

فالديار مؤشر سيميائي يؤدي إلى البكاء لما تثيره من ذكرى وحنين للاستقرار والأنس بساكنيها في فضاء الزمن الماضي، وما زال فعل البكاء مستمرا، حيث تفيض الدموع من العين فيض الماء من النهر أو فيض الدلاء بالماء، وقد تماهت صورة فيض الدموع بفيض الدلاء عن طريق التشبيه البليغ وكأنهما شيء واحد، ولا تحدث عملية الفيض إلا باكتفاء الحيز المكاني وامتلائه، أي أن عملية البكاء مؤشر سيميائي على الكثرة والتدفق كما يتدفق الماء من النبع، وبهذا تتحول العين إلى أيقونة سيميائية تتشابه مع النبع المتدفقة والنهر الفياض والدلاء الممتلئة، وكلها عناصر غائبة عدا فيض الدلاء (المشبه به)، وتحيل القرينة والأيقونة معا إلى رمز سيميائي بحيث يتحولان في نطاق السيرورة التدليلية إلى علامة رمزية دالة على الإحياء والانبعاث وسقيا الديار الذي يؤدي إلى الإنبات الذي بدوره يمثل صورة رمزية مفترضة تأتي بعد السقيا، والإنبات معادل لذكرى الحياة السابقة في الديار وما تشتمل عليه من ألفة وتجمع ليس فقط على نطاق فردي، بل على نطاق جمعي (القبيلة) بقوتها وتجمعها...إلخ، وما يعضد هذا المنحى التدليلي هو منبع الماء الأصلي الذي يتجه نحو العين، فهو من (الشؤون) المرتبطة بعلامة جسدية للذات المتكلمة هي (الرأس) ومجاري الدمع (الشؤون)، وعروقه توافق تفرعات القبيلة، وهذه التفرعات هي التي أمدت العين بالبكاء وساقت إليها الدموع، أي أنها ذات أثر عاطفي على الذات المتكلمة وانفعالها.

والبعد عن المحبوبة وديارها يولد شوقا وذكرى في نفس الذات المتكلمة، فيؤدي إلى انهمار الدموع من العين كما يفيض الماء من الدلاء وذلك في قول الأعشى: (١)

٣. فَفَاضَتْ دُمُوعِي كَفَيْضِ الْغُرُو   بِ إِمَّا وَكِيفاً وَإِمَّا انْحِدَارَا

ففيض الدموع من العين علامة أيقونية تستحضر الدلاء والأنهار ويضاف إليها (السحاب والجبال) بفعل علامتين سيميائيتين هما (وكيف/انحدار)، فالوكيف انهمار للدمع يوافق هطول القطر ووكيفه من السحاب، أما الانحدار فيجعل من العين بارتفاعها رأس جبل يتحدر الدمعُ على سفوحه بسيلانه على الخدين، وتحيل هذه الأيقونة إلى تضافر عناصر الطبيعة بإنسانها ومائها وسحابها وجبالها...إلخ لتمثل طقسا إروائيا يدل على رغبة الذات في إحياء الديار

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥، ص٩٥.

وذكراها القديمة، " وتتحول وقفة الشاعر أمام الطلل إلى طقس استمطار له، ليسقى ولكي يعود إليه أهله"(١)

ويلتمس المتكلم من المحبوبة (جبيرة) أن تكف عبرته التي بلت نجاد سيفه، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٢. أَمْ هَلْ تُنَهْنَهُ عَبْرَةٌ عَنْ جَارِكُمْ جَادَ الشُّؤُونُ بِهَا تَبُلُّ نِجَادِي

يظهر أسلوب الالتفات في الضمير على مستوى البيت حيث التفتت الذات المتكلمة وقد جردت من نفسها ضميرا للغائب (جاركم) إلى المتكلم (نجادي). ووكف العبرة قرينة سيميائية تشير إلى تلبية المحبوبة لمطلب الذات (وهو الوصال)، أي أن الوصال سبب في كف العبرة عن النزول من العين بسبب الحزن الشديد، خاصة أن العبرة تطلق على الدمعة التي تنزل من العين دون صوت يصدر من صاحب العبرة(٣)، ويعمق صوت النص حال الحزن بأن جعل من العبرة عبرات فياضة، أي أن الدموع تسيل بغزارة، ولكن المشهد يغطيه سكون وصمت بما يبعث في المتلقي من إيحاء بالموت.

وتعبير (جاد الشؤون) يمثل علامة أيقونية تستدعي الإمطار والهطول بغزارة وكثرة وتدفق، وتعبير (تبل نجادي) انزياح استبدالي كنائي يمثل قرينة سيميائية تحيل إلى غزارة الدموع وانهمالها في وصولها إلى نجاد السيف، ويمثل هذا التعبير في الوقت نفسه أيقونة سيميائية تتضافر مع سابقتها في الدلالة على مشهد الإمطار والإحياء، إن هذا المشهد علامة سيميائية ترمز إلى (الإحياء والانبعاث)، ومن ثم فهي موافقة للسياق النصي الذي طغى عليه الصمت والسكون والموت الناتج من الحزن والهم...، فهو مشهد رمزي يتماهى مع الموت والحياة في الوقت نفسه.

ويقرن الأعشى بكاء الذات المتكلمة ببكاء الصبي حين ولادته، وذلك في قوله:(٤)

٥. أَلا تَقْنَى حَيَاءَكَ أَوْ تَنَاهَى بُكَاءَكَ مِثْلَ مَا يَبْكِي الوَلِيدُ

---

(١) البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص٢٣١.
(٢) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق١٦، ص١٧٩. نهنه: كفَّ. نجاد السيف: حمائله التي يعلق منها.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عبر).
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٥، ص٣٧١.

تنهى الذات نفسها عن طريق أسلوب التجريد بضمير المخاطب، وذلك لكي تقف الذات على مسافة من نفسها تنظر إليها وتتحدث معها، فهو انفصال يؤدي إلى تعرف الذات إلى نفسها أكثر، كأنما تنظر إلى ذات أخرى غيرها، فتكون الرؤية أشد وضوحا. أما اقتران بكاء الذات ببكاء الصبي الصغير (الوليد) فهي علامة أيقونية في البداية، وهي قرينة سيميائية تشير إلى الجزع والخوف وشدة البكاء، بالإضافة إلى الإشارة للأمومة حيث تصبح الذات صبيا صغيرا يبكي أمه التي تعادل المحبوبة، أو يبكي الحياة القادمة، فالذات هنا تعيش ضمن أسرة توافق القبيلة الأم وأفرادها الذين يمثلون أبناء لها، وبهذا تتحول العلامتان الأيقونية والقرينية إلى علامة رمزية تحيل إلى القبيلة وجزع أبنائها لمفارقتهم إياها.

ولذا يسبب غياب المحبوبة أرقا للذات، فتتعلق عين الرجل الذات رغما عنها بأي علامة من جانب المحبوبة، وذلك في قول الأعشى: (١)

٦. أرَيْتُ القَوْمَ نَارَكِ لَمْ أغَمِّضْ　　　بِوَاقِصَةٍ وَمَشْرَبُنَا زَرُوْدُ

فالنار هنا علامة قرينية تشير إلى وجود المحبوبة حولها، مما أدى إلى قلق أصاب عيني المتكلم فلم يغتمض له جفن لكونه بعيدا أو مبعدا عن النار ومن حولها، وعادة ما تشعل النار في الليل، وهو زمن الراحة والنوم، وقرينة النوم هي (العين) بإغماضها، ولكن صوت النص استخدم الفعل (أغمّض) على وزن (أفعّل) فلم تفعّل وظيفة العين المناطة بها وجردت منها.

ويقر المتكلم بعدم اغتماض عينيه في زمن الليل (وقت النوم والراحة) كحال الأرمد الذي يشتكي ألما في العين، حيث يقول الأعشى: (٢)

١. ألَمْ تَغْتَمِضْ عَيْنَاكَ لَيْلَةَ أرْمَدَا　　　وَعَادَكَ مَا عَادَ السَّلِيْمَ المُسَهَّدَا

ويبدو أن العلامة (تغتمض) أشد فاعلية من سواها، فلم تتحصل الذات المتكلمة حتى على إطباق الجفن، فما بالك بالنوم الذي يعقب الاغتماض ويأتي نتيجة له، فعدم اغتماض العينين قرينة سيميائية تشير إلى وقع عظيم أو أمر جلل حرم الذات رقادها في زمن الرقاد.

والعين في شعر الأعشى ليست باكية على الدوام أو قد جفاها الرقاد فلم تغتمض، بل نجدها في موضع قريرة ساكنة تعكس ما يعتمل في الذات من مشاعر، " فكل فرد هو في الآن

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٥، ص٣٧١. واقصة وزرود: موضعين.

(٢) المصدر نفسه، ق١٧، ص١٨٥. الأرمد: الذي يشتكي وجعا في عينيه. السليم: الذي لدغته الحية أو العقرب، سمي بذلك تفاؤلا.

نفسه جسد بدني معروض إلى عالم الخارج وجسد نفسي يحيل إلى داخل الكائن "(١)، حيث يقول الأعشى معددا بعض عناصر الشباب واللذة:(٢)

١٦. وَأَقْرَرْتُ عَيْنِي مِنَ الْغَانِيَا تِ إِمَّا نِكَاحَاً وَإِمَّا أَزَنّ

فقرّة العين سعادة صاحبها واطمئنانه وسكونه، وتحيل لفظة (أقررت) إلى معاني الاستقرار والأرض المنخفضة المطمئنة التي يستقر الماء فيها، بالإضافة إلى برودة الماء(٣)، وكلها معان قد استعيرت إلى العين لتصير العين أيقونة سيميائية (الأرض أو النبع)، وتحيل إلى برودة الماء، فالعين ببرودتها ساكنة صافية مطمئنة؛ لأنها تعكس حال صاحبها من سعادة ورضى، على عكس أن تكون عينا ملتهبة ساخنة مضطربة تدل على فزع صاحبها أو حزنه...، وهذه العلامة الأيقونية تتحول إلى قرينة سيميائية تشير إلى رضى الذات المتكلمة بمواصلة الغانيات، وسكونها وثباتها واطمئنانها إلى ذلك.

وسكون العين لا يمثل دائما قرينة على السعادة والرضى، بل ربما يكون قرينة على الدهشة وغلبة الهوى، يقول الأعشى: (٤)

٢٤. رَأَيْتَ الْكَرِيْمَ ذَا الجَلالَةِ رَانِيَاً وَقَدْ طَارَ قَلْبُ المُسْتَخَفِّ المُعَذَّلِ

فالحال (رانيا) علامة سيميائية تشير إلى سكون العين وثباتها وتصلبها مع إدامة النظر في دهشة؛ لمشاهدتها أمرا جللا يخطف القلب والنظر وينأى بهما.

وللأعشى خصوصية في إيراده لضعف البصر أو فقدانه عند الذات المتكلمة، حيث يقول: (٥)

٩. صَدَّتْ هُرَيْرَةُ عَنَّا مَا تُكَلِّمُنَا جَهْلاً بِأُمِّ خُلَيْدٍ. حَبْلَ مَنْ تَصِلُ؟

١٠. أَأَنْ رَأَتْ رَجُلاً أَعْشَى أَضَرَّ بِهِ رَيْبُ المَنُونِ وَدَهْرٌ مُفْنِدٌ خَبِلُ؟

---

(١) مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، ترجمة نبيل أبو صعب، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ٢٠١١م، ص١١.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٦٧.

(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قرر).

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٥. رنا: أدام النظر في دهشة وقد غلبه الهوى. المستخف: الذي استخفه الهوى فحمله على الخلاعة. المعذل: الذي يكثر الناس من عذله؛ أي لومه على ما يأتي من أفعال تتنافى مع الوقار.

(٥) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٥. الفند: الفساد. ريب المنون: نوائب الدهر. خبل: من الخبل، وهو فساد العقل.

لقد كان صدود المرأة ونأيها عن الذات المتكلمة بسبب العشى، والعشى قرينة سيميائية دالة على ضعف الذات وابتعادها عن مستلزمات القوة والشباب.

ولكن الذات تأبى أن يكون العشى قرينة على ضعفها وابتعادها عن الشباب، فعندما " يسيطر الموت على رؤية الشاعر يجعله أكثر حرصا على جسده؛ لأنه هو الحياة "(١)، يقول الأعشى في ذلك: (٢)

١١. وَدَعِي الذِّكْرَ مِنْ عَشَائِي فَمَا يُدْ ريكِ مَا قُوَّتِي وَمَا تَصْرِيفِي

تأمر الذات المتكلمة المحبوبة بترك تعلقها بحجة العشى دليلا أو قرينة على ضعفه، (فما يدريك ما قوتي وما تصريفي)، وهذا ما سيظهر جليا في جزء الشعر من هذا المبحث، فالشَّعر علامة سيميائية متعلقة أشد التعلق بموضوع الشباب والشيبة.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للعين** يستمد حقوله الدلالية من **البكائية، وخواص العين.**

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للبكائية**)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لعين** الرجل الذات: بكاء الكبير بالأطلال/ بكيتُ العفاء/ بكاء الوليد/ أسبل دمعه/ فاضت دموعي/ عبرة جاد الشؤون بها/ فاض ماء الشؤون.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**لخواص العين**)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لعين** الرجل الذات: أغمض/ تغتمض عيناك/ أرمدا/ أقررت عيني/ عشائي.

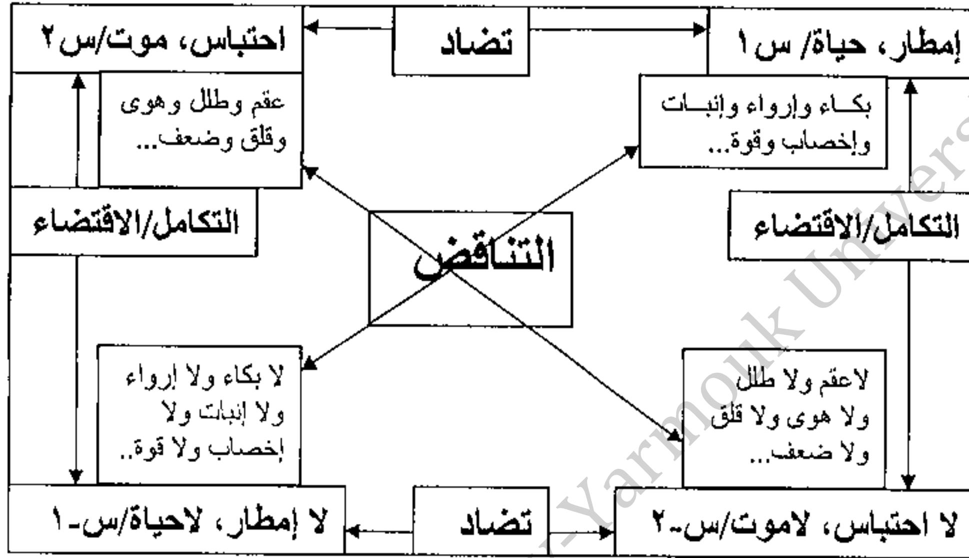
إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين يشكلان البنية الدلالية المجردة **لعين** الرجل الذات، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **عين الرجل الذات** علامة سيميائية دالة على استجلاب الحياة والإرواء، والانبعاث والإغاثة والإخصاب، والإنبات واستدعاء الذكرى، أو القلق والحنين، أو الاطمئنان والرضى، أو الدهشة والضعف وغلبة الهوى.

---

(١) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة...، مرجع سابق، ص٧٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٣، ص٣٦٣.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية **لعين الرجل الذات** في مربع غريماس على النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لعين الرجل الذات

ثانيا: سيميائية القلب من جسد الرجل الذات

إن القلب من الجسد مرتكز العواطف ومنبع الأحاسيس، وهو عضو مركب الفاعلية؛ فهو في ظاهره لحم ودم، ولكنه قُطب الحياة النفسية للإنسان، والمحور الذي تدور حوله أفلاك العلاقة الاجتماعية العاطفية في باطنه، فالقلب يذوى ويضمر بضمور الجسد، ويقوى وينتشي بانتشائه وصحته، وإذا صلح القلب صلح الجسد كاملا، فأهمية هذا العضو تشمل العديد من الاتجاهات الاجتماعية والنفسية...، بالإضافة إلى الفكر والعقل، حيث يتصل القلب الموجود في الصدر بالدماغ الموجود في الرأس، وبتفاعلهما نتحصل على العقل، فالعقل إلهام يقذفه الله في القلب ويصعد نوره إلى الدماغ.

ولهذه الأسباب وغيرها اهتم الشعراء بالقلب، فوصفوا أحواله من تعلق ولذة وألم، وصحة وسقم، وشغف وصحو وسكر، وصدع والتئام...إلخ، وهذه المعاني هي ما عبر عنها الأعشى في شعره، حيث يحل القلب عنده محل الجسد أو الإنسان (الذات المتكلمة) بمشاعره

وأفكاره...إلخ، فالقلب علامة سيميائية غنية ومعبرة وموحية...، يقول الأعشى في وصفه تعلق قلب الذات المتكلمة بالمرأة: (١)

٢. وَمَــا خِلْــتُ رَأيَ الــسُّوْءِ عَلَّــقَ قَلْبَــهُ   بِوَهْنَانَــةٍ قَــدْ أوْهَنَتْهَــا سِــنَاتُهَا

يخاطب المتكلم نفسه حيث جرد منها ذاتا غائبة (علق قلبه)، فانشطر حاله نــصفين: ذات حاضرة متكلمة، وذات غائبة متكلم عنها، وهذا الانشطار للذات موافق لرغبة المتكلم بإبعــاد الهوى وتعلق القلب بالمرأة لتظهر ذاته الفاعلة بعد تغريبها، " إن لهذا الأسلوب بعــدا نفــسيا يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، إنه نوع من الهذيان، إذ تنشطر نفس المــتكلم شــطرين، شطرٍ مخاطِبٍ وشطرٍ مخاطَبٍ، ويصبح المتكلم قادرا على أن يقيم حوارا داخليا، لكنه حــوار قاس، إن هذا الأسلوب يغدو شكلا من أشكال مواجهة الذات والحوار معها ولومها"(٢)، حيــث عد التعلق رأي سوء فجعل من قلبه ناشبا متعلقا بهذه المرأة، ورأي الــسوء علامــة لغويــة استعارية حلت محل المصيدة بالتضافر مع مصيدة أخرى هي المرأة، فالتعلق نشوب الــشيء بشيء ما واعتلاقه بحيث لا يستطيع الفكاك، فهو حوار وجل ومفارقة حقيقية داخــل الــذات ومواجهة للمشاعر التي لا يستطيع صاحبها التخلص من هيامه بالمحبوبة. والقلب المنــسوب إلى الغائب وإرادة المتكلم نفسه يعد ممثلا سيميائيا شكل علامة أيقونية، بحيــث حــل محــل الطريدة التي اصطيدت ونشبت في مصيدة العشق والهوى.

فالتعلق حسي ملموس يحيل إلى معان مجردة، ويشكل علامة سيميائية تتضافر مع القلــب حتى لو لم يرد ذكر القلب (العضو الجسدي) فإنه يُستحضر إلى العالم النصي، ومن ذلك قول الأعشى يصف فوضى المشاعر العاطفية التي ألمت بهذا القلب فعمي عن المحبوب وتجــاوزه إلى آخر، حيث يقول في لوحة مكتملة: (٣)

١٧. عُلِّقْتُهَا عَرَضَــا، وَعُلِّقَــتْ رَجُــلاً   غَيْــرِي، وَعُلِّــقَ أخْــرَى غَيْرَهَــا الرَّجُــلُ

١٨. وَعُلِّقَتْهُ فَــتَاةٌ مَــا يُحَــاوِلُهَا   مِــنْ أهْلِهَــا مَيِّــتٌ يَهْــذِي بِهَــا وَهِــلُ

١٩. وَعُلِّقَتْنِــي أُخَيْــرَى مَــا تُلائِمُنِــي   فَــاجْتَمَعَ الحُــبُّ حُبًّــا كُلُّــهُ تَبِــلُ

٢٠. فَكُلُّنَــا مُغْــرَمٌ يَهْــذِي بِــصَاحِبِهِ   نَــاءٍ وَدَانٍ وَمَحْبُــولٌ وَمُحْتَبِــلُ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٠، ص١٣٣. الوهنانة: اللينة الرخوة. سناتها: جمع سِنه، وهي النوم.

(٢) انظر: ربابعة، (موسى سامح): ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجــاهلي، دراســات، ع٢، م٢٢، ١٩٩٥م، ص٧٣٨.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٧. الوهل: ذهاب العقل، والتبل كــذلك. والــصيد محبــول، والصائد محتبل.

إن التعلق حاضر يستدعي الغائب (القلب) وينوب عنه، لقد وقع كل واحد من هذه الشخصيات في مصيدة غيره، ونشب حبه في موضع العاطفة والمشاعر، ومن ثم فالقلب – هنا – علامة سيميائية تعبر عن حالات المفارقة والجدل والتخبط والتيه التي وقع فيها أصحاب الهوى بانشطار الذوات وتوزعها، ويشكل القلب هنا هوى خالصا دون امتزاج بالعقل أو الفهم، بل إن العقل قد ذهل وغاب وهام بسبب هذه العلاقة الغريبة التي تمت بين مجموعة: منها الداني، ومنها النائي / منها الصائد، ومنها الواقع في المصيدة. فالقلب هو العلامة السيميائية التي جمعت الشخصيات كلها في بوتقة واحدة هي بوتقة (الهوى والذهول وغياب العقل وتعطيله).

ويجعل الأعشى من القلب علامة على تحكم الطرف المقابل، وعادة ما يكون هذا المقابل هي (المرأة) التي ذهبت بالقلب رهينة عندها، يقول الأعشى: (١)

٤. قَتِلْكَ الَّتِي حَرَّمَتْكَ الْمَتَاعْ وَأَوْدَتْ بِقَلْبِكَ إِلاَّ شَقِيْصَا

فالقلب – هنا – بمنزلة الإنسان الذي مات أو رُميَ به في المهالك، وقد تمكنت المحبوبة من قلب الذات المتكلمة (صوت النص) فأذهلته عن غيرها، بحيث أصبح أسيرا عندها لا فكاك له منها، ولهذا جعلته كالميت بعدم رجوعه إلى الحياة الطبيعية، فقد أخرجت المرأة هذا القلب من التعلق بغيرها بسبب (الشقيص)، وهو السهم الذي نشب في القلب فأودى به، ومن ثم أصبح قلب الذات علامة أيقونية حلت محل الطريدة التي اصطيدت بسهم الهوى والعشق، ولم ينل منها المتكلم إلا هذا السهم الذي علق في الجسد، ولكن الذات فقدت مقابله قلبها، أي حضور السهم القاتل المميت وغياب القلب المحيي؛ لأن غياب القلب أو توقفه يعني حتما انتهاء الحياة. ونلحظ أن الذات تخاطب نفسها بضمير المخاطب، فهي تعضد عملية الانشطار في الذات أولا، وفي انشطار القلب عن الجسد ثانيا.

أما احتفاظ المرأة بقلب الذات المتكلمة بحيث يصبح كالرهينة فهو ما يشكل قول الأعشى الآتي: (٢)

٢. أَسْهُو لِهَمِّي وَدَائِي فَهْيَ تُسْهِرُنِي بَانَتْ بِقَلْبِي وَأَمْسَى عِنْدَهَا غَلِقَا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣١، ص٢٥٥. الشقيص: النصيب والسهم والقطعة من الشيء والقليل من الكثير.

(٢) المصدر نفسه، ق٨٠، ص٤١٥. سها إليه: نظر ساكن الطرف. غلق الرهن في يد المرتهن: استحقه، وذلك إذا لم يقدر الراهن على افتكاكه في الوقت المشروط.

والمتكلم هنا يتحدث بضميره دون تجريد لذاته، وهذا ما يعمق الوعي بهذه الذات وما يحيط بها من مشاعر ومواقف، وقد عبر عن همه وداء العشق الذي ألم به فأسهره بسبب اغتلاق القلب عند المحبوبة التي لم تكتف بالابتعاد بشخصها عنه، بل جمعت إليها قلب الذات، وهذا ما شكل انفصالا ظاهرا في جسد الذات المتكلمة، فالجسد في فضاء مكاني والقلب في فضاء مكاني آخر بعيد، فالقلب ــ هنا ــ علامة سيميائية ترمز إلى التعلق وتمكن العشق والهوى من الذات المتكلمة. والوجود السيميائي هنا (حضور مغيب)... هو غياب العلامة الجسدية (القلب) في حقل من الحضور (حضور الهوى).(١)

ويصل وعي الذات وعقلانيتها إلى إطلاق أحكام عامة تصم من يتعلق بالبعيد سفها وطيشا، " فالجسد هو الذات في امتداداتها وتموضعها، هو أساس كل اختلاف، وهو نص، وقدرات على التخطي والاستيعاب لما هو أهواء، وعلى توليد التفسيرات والاتجاهات وتغيير القيم "(٢) يقول الأعشى:(٣)

٢. وَقَدْ صَادَتْ فُؤَادَكَ إذْ رَمَتْهُ   فَلَوْ أنَّ امْرَءَاً دَنِفَاً يَصِيدُ

يبدو إيراد الأعشى لمرادف جديد للقلب وهو لفظة (الفؤاد) التي توافق التفؤد والتوقد(٤) والاشتعال ونار المفتأد وموقدها...إلخ، وبهذا يحيل استخدام هذه العلامة (الفؤاد) إلى العشق وشدة التعلق بالمحبوبة، حيث جعل من طرْفِها مصيدة أوقعت هذا الفؤاد المشتعل كالنار في نشابها، إذ رمته بفتنتها وإغوائها وحسنها كرمي السهم الذي أثر في هذا الفؤاد الضعيف بدليل إيراده لتعبير (امرءا دنفا) في ملازمته للمرض والسقم، وقد حل فيه هذا السقم بعد أن وقع في مصيدة العشق، وتغيب أداة الرمي (السهم) عن ظاهر النص، وقد دل عليها الفعل (صادت) متعلق بالمرأة التي امتلكت آلة الرمي وهي (العيون) التي شكلت فعلا إغوائيا وفتنة أوقعت فؤاد المتكلم في شباكها، وتتضافر هذه الأزمة مع تعطيل الذات المتكلم لفعله الإغوائي، فهي ذات منفعلة مؤثر فيها مسلوبة الإرادة، وفي الوقت نفسه ذات مُعَطَّلة غير مؤثِّرة وغير فاعِلة حتى لو كان فعلها إغواء.

---

(١) انظر فكرة الحضور المغيب: فونتاني، (جالك): سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص٣٠.
(٢) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص١٢٢.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٥، ص٣٧١.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فأد).

ويعمق الأعشى فعل الاصطياد بإيراده لآلته (أداته)، حيث يقول: (١)

٥. صَادَتْ فُؤَادِي بِعَيْنَيْ مُغْزِلٍ خَذَلَتْ   تَرْعَى أغَنَّ غَضِيضاً طَرْفُهُ خَرِقا

فآلة الصيد هي عيون الظبية المغزل بحسنها واسترخائها وبريقها يخالط ذلك إشفاق وحنو، وقد ارتبطت آلة الصيد بالشمس الغزالة لزيادة الأثر في الفؤاد الذي يوافق أيضا التفؤد والإيقاد والنار، بحيث تتشابه عناصر الفؤاد مع عناصر عيون الظبية، وتحيل هذه العناصر مباشرة إلى المتكلم ليصير غزالا تحنو عليه الشمس الغزالة كما تحنو الظبية على صغيرها، وتتشارك عناصر الشبه بين هذه المكونات الجمالية ليصير الفؤاد علامة سيميائية شكلت في البداية أيقونة (طريدة واقعة في مصيدة العيون)، ومن ثم يتحول هذا الفؤاد إلى علامة رمزية تقرن الذات المتكلمة بالشمس، فالفؤاد رمز للعلاقة ما بين العابد ومعبودته وقد تعلق حبه بها ونشب.

ويشخّص الأعشى القلب فيقرب للمتلقي حال هذا العضو من جسد الرجل، حيث يقول متابعا حركة الظعائن: (٢)

٦. مِنْ هَوَاهُنَّ يَتَّبِعْنَ نَوَاهُنَّ   فقلبِي بِهِنَّ كَالمَشْغُوفِ

فتعلق قلب الذات المتكلمة بالظعائن في رحلتها يشبه حال المجنون الذي ألهاه العشق وشغف قلبه الحب والهوى، فالقلب المشغوف قرينة سيميائية تشير إلى العاشق المجنون الذي ذهب عقله فتعطلت فاعليته.

فالقلب علامة سيميائية غنية في تعلقها بالهوى والعاطفة، وما الشعر إلا أثر لهذه العلامة الجسدية وما يصطرع داخلها، فالقلب هو المكان الذي تولد فيه رغباتنا وانفعالاتنا، وقد شغف الشعراء بإيراد القلب في أشعارهم كما شغفت في المقابل قلوبهم بالعشق داخل النص، إن القلب قرينة دالة على العشق أو الهوى أو الهم و الحزن...إلخ، حيث يقول الأعشى موضحا ما خالط قلب الذات المتكلمة: (٣)

١. خَالَطَ القَلْبَ هُمُومٌ وَحَزَنْ   وَادِّكَارٌ بَعْدَ مَا كَانَ اطْمَأَنّ

٢. فَهْوَ مَشْغُوفٌ بِهِنْدٍ هَائِمٌ   يَرْعَوِي حِيْنَاً وَأَحْيَانَاً يَحِنّ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨٠، ص٤١٥.

(٢) المصدر نفسه، ق٦٣، ص٣٦٣. المشغوف: المجنون حبا، والذي تمكن منه الحب فخبله، والشّغاف: غشاء القلب.

(٣) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٧. يرعوي: يكف وينثني.

قرن الأعشى العضو الجسدي المادي (القلب) بمعان مجردة وهي (الهموم، الحزن، الادكار، الاطمئنان)، جاعلا من القلب قرينة سيميائية تشير إلى ما هو كامن فيه أو مخفي من الأحوال، وقد امتزجت هذه العناصر بالقلب وأصبحت كأنها قطعة واحدة لا تستطيع فصل أي منها عن الأخرى، بحيث امتزج المادي (القلب) بالمعنوي (الهموم...)، والقلب هنا انزياح استبدالي حل محل الجسد كاملا (جسد الذات المتكلمة) عن طريق المجاز المرسل بعلاقته الجزئية، حيث ذكر الجزء (القلب) وأراد الجسد كاملا، مشكلا بالقلب أيقونة سيميائية تحمل مضامين غنية في ظاهرها ومضمرها.

إن هذا التعالق ما بين المادي والمجرد كان بسبب الهيام والانشغاف بهذه المرأة المحبوبة، إنه عشق يجعل من المحب يحن إلى محبوبه في معظم الأحيان ولا ينثني عنه إلا حينا يوافق الموت في الانصراف والحنين. ونلحظ شيوع الأفعال (خالط، اطمأن، يرعوي، يحن) وقد شكلت حركية وفاعلية مؤثرة في قلب الذات المتكلمة، أما الجملة الاسمية (فهو مشغوف بهند هائم) فقد شكلت دلالة على الثبات والركود والسكون لهذا الأمر وقد استتب واستقر وثبت.

إن المتكلم لا يطيق نأي المحبوبة وابتعادها، لأن ذلك يشكل أثرا فاعلا يثير المشاعر من مكامنها، حيث يقول الأعشى: (١)

٢. وَبَانَتْ وَقَدْ أَوْرَثَتْ فِي الفُؤَا دِ صَدْعًا عَلَى نَأْيِهَا مُسْتَطِيرَا

٣. كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ مَا تَسْتَطِيـ ـعُ كَفُّ الصَّنَاعِ لَهَا أَنْ تُحِيرَا

لقد تحول الفؤاد بسبب نأي المحبوبة إلى أيقونة سيميائية يشبه فيها الزجاجة وقد تصدعت صدعا مستطيرا يشمل الشيء من أوله إلى آخره ومن جميع أطرافه ونواحيه(٢)، بحيث يصعب إعادته كما كان، فالجامع ما بين القلب المتصدع والزجاجة المتصدعة هو صعوبة إعادة الحال كما كانت في السابق، فصدع الفؤاد يمثل موته وإفقاده لفاعليته في الحياة بما يعادل الموت، وصدع الزجاجة هو إفقاد لفاعليتها الاستعمالية ومن ثم يعادل نهايتها، فالفؤاد الأيقونة ضمن سيرورة التدليل تحول إلى مؤشر سيميائي يحيل إلى الموت الذي حل في الذات النصية وأفقدها دورها الحيوي.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٢، ص١٤٣. استطار: تفرق وانتشر. الصناع: الحاذق. أحار الشيء: رده ورجعه.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صدع).

ويقول الأعشى مكررا الأيقونة نفسها ما بين الفؤاد والزجاجة: (١)

٩. وَبَانَــتْ وَقَــدْ أَوْرَثَــتْ فِــي الفُــؤَا   دِ صَــدْعَاً يُخَــالِطُ عَثَّارَهَــا

١٠. كَــصَدْعِ الزُّجَاجَــةِ مَــا يَــسْتَطِيْــ   ــعُ مَــنْ كَــانَ يَــشْعَبُ تَجْبَارَهَــا

وقد أضاف الأعشى إلى فؤاد ذات المتكلم خليطا من الهموم والأحـزان (عثـار)، وهـي صيغة على وزن (فعّال) مبالغة وكثرة لهذه الهموم...، ويظهر رسول أو مؤلف للقلوب ما بين المتكلم والمحبوبة، وذلك في إيراد لفظة (التجبار) التي تستدعي مجبرا صانعا حاذقا يحـاول إعادة الأمور إلى مجراها، ولكن لا فائدة ترجى من ذلك السعي.

والتأثير في الفؤاد لا يكون من المحبوبة نفسها فقط، بل من كل ما يمت إليها بصلة، فهـا هي الديار ورسومها قد جلبت إلى فؤاد الذات المتكلمة حبا في الرجوع ورغبـة فـي إعـادة الماضي، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢. وَرِيْــعَ الفُــؤَادُ لِعِرْفَانِهَــا   وَهَاجَــتْ عَلَــى الــنَّفْس أَذْكَارَهَــا

فتعبير (ريع الفؤاد) يمثل علامة سيميائية دالة على رغبة المتكلم بالرَّيع إلى ما كان مـن ذكرى الحب والأنس والألفة في الديار، وتحمل لفظة (ريع) معاني الخوف والرهبة التي حلت في الفؤاد فتركته متوقدا كالنار؛ شوقا إلى الديار ومن كان فيها.

إن ما يحل في الفؤاد (القلب) يعبر عما يحل في الجسد كاملا، فإذا تألم الفؤاد تألم الجسد، وإذا سعد الفؤاد سعد الجسد، إن القلب عضو ليس كأي عضو جسدي، إن ما يحل فيه أخـلاط من المشاعر العاطفية والأفكار العقلية والعوارض المادية الحسية، إنه مكمن الإنسان وعلامة مخفية تحت الضلوع ماديا، وفاعليته كامنة في حركيته المستمرة التي تنشر الدم في العروق، فإذا وهن وتعب تعب معه الجسد كاملا، وإذا تعب الجسد في المقابل (تعبا ماديا أو عاطفيـا) تعب القلب وضعف، وهذا ما عبر عنه قول الأعشى: (٣)

٣٨. تَنِيْــهِ وَقَــدْ أَحَــالَ القِــدُّ فِيْــهِ   وَشَــفَّ فُــؤَادَهُ وَجَــعٌ شَــدِيْدُ

لقد وقع صوت النص أسيرا مقيدا إلى المحبوبة حولا كاملا (أحال)، وزيادة في ذلك تُرك دون أن يحرر، وهذا ما أثر في الفؤاد بحيث ضعف ووهن بسبب الوجع الشديد الذي ألم بـه،

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٤، ص٣٦٧. شعب الشق وجبره: لأمه ولحمه.

(٢) المصدر نفسه، ق٦٤، ص٣٦٧.

(٣) المصدر نفسه، ق٦٥، ص٣٧٧. تنيه: تتخلى عنه وتتركه. أحال: أتى عليه الحول؛ أي العام. شفه: أضناه واوهنه.

فالمعادلة تسير على النحو الآتي: الأسر مؤشر سيميائي يحيل إلى القيد، والقيد بـدوره يمثـل موضوعا أصبح بدوره علامة أو مؤشرا يحيل إلى الوجع الشديد الناتج عـن طـول الأسـر (حول) مع النسيان والإهمال (تنيه)، وهذا الأمر يشكل مؤشرا سيميائيا يحيل إلى نتيجة حتمية هي (ضعف الفؤاد ووهنه) المرتبط بذات المتكلم وقد ابتعدت المحبوبة عنه وحلت في مكـان ناء لا يصل إليه المتكلم العاشق.

ويتحول الفؤاد إلى طائر يغادر جسد المتكلم وقد شفه الهوى، وذلك في قول الأعشى: (١)

٢٣. فَـــالْوَتْ بِـــهِ طَـــارَ مِنْـــكَ الفُـــؤَادُ وَالْفِيْـــتَ حَيْـــرَانَ أَوْ مُـــسْتَحِيْرَا

فالفعل الحركي من المرأة يسلب الفاعلية العقلية التي تضبط مشاعر المـتكلم وعواطفـه، بحيث يذهل مبهوتا حائرا متحيرا، وطيران الفؤاد من الجسد يشكل أيقونة سيميائية تشير إلـى الذهول وفقدان العقل...

وتستمر الحركة الجسدية من المرأة وترتبط بقرينة سيميائية تحل في فؤاد المتكلم دالة على الذهول وشدة الهوى الذي يؤثر في العقل بما يحمل صاحبه على ترك الصيانة والوقار، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢٤. رَأَيْـــتَ الكَـــرِيْمَ ذَا الجَلالَـــةِ رَانِيَـــا وَقَـــدْ طَـــارَ قَلْـــبُ المُـــسْتَخَفِّ المُعَـــدَّلِ

يتحدث الأعشى عن المستخف المعذل بضمير الغائب، وكأنه يحاول بهذا الأسلوب إبعـاد الخفة والطيش... عن نفسه، بالإضافة إلى تعميم الحال على غيره، ولكن الأمر الواضـح أن هذا التعبير في الشطر الثاني من البيت (الطيران) يمثل أيقونة سيميائية موافق للطـائر فـي السماء، تحيل إلى قرينة تشير إلى فقدان العقل وشدة الهوى والتأثير العاطفي على قلب الذات.

ولهذا يعترف منطوق النص بفتنة المرأة وأثرها على قلبـه الهـوي، وذلـك فـي قـول الأعشى:(٣)

٦. خُلِقَـــتْ هِنْـــدُ لِقَلْبِـــيْ فِتْنَـــة هَكَـــذَا تَعْـــرِضُ لِلنَّـــاسِ الفِـــتَنْ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٢، ص١٤٥.
(٢) المصدر نفسه، ق٧٧، ص٤٠٥.
(٣) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٧.

يتصور صوت النص أن سبب خلق هند هو فقط لفتنة قلبه وإغوائه، فالقلب قد فتن بسبب هذه المرأة، وقد تعلقت الفتنة بالقلب خاصة من الجسد الإنساني؛ لأنه المتحكم بالعواطف وفي الوقت نفسه هو منبعها ومستقرها، فإما أن تطغى العاطفة فينتصر الهوى، وإما أن يستحكم بالعواطف وينظمها فينتصر العقل.

ولهذا تجتهد ذات المتكلم للانتصار للعقل، وتستعين بوسائل متعددة منها الناقة التي يقول فيها الأعشى: (١)

١٩. تُفَرِّجُ لِلْمَرْءِ مِنْ هَمِّهِ   وَيُشْفَى عَلَيْهَا الفُؤَادُ السَّقِمْ

إن الناقة وسيلة ناجعة لإزالة هموم القلب وتفريج كربات الإنسان العربي، لا بل هي الطبيب الذي يشفي القلوب المتفتتة المتوقدة بنيرانها، السقيمة الضعيفة بحالها، فالناقة قرينة سيميائية ترتبط بالقلب السليم الصحيح الخالي من الهموم، إذ يتحول القلب بواسطة الناقة إلى الفعل والإنتاج والقوة والعقل، متخلصا من كوامن الضعف والهوى الموت المرتبطة بالمرأة.

ويردُّ المتكلم بفؤاده الصلب المعاملة بالمثل على المحبوبة النائية التي تحاول شغفه وبث الهوى بين جوانحه، وذلك في قول الأعشى:(٢)

٣. فَمِيطِي تَمِيطِي بِصُلْبِ الفُؤَادِ   وَصُولٍ حِبَالٍ وَكَنَّادِهَا

تظهر في هذا الصوت نبرة آمرة تشي بالقوة والعزم، حيث لا يبالي المتكلم بالمحبوبة وقطعها للوصال؛ لأن ذلك لن يذهب بصلابة فؤاده الوصول لحبال المودة القاطع لها. وقد جاء هذا الصوت ردا على إخلاف المحبوبة لميعادها، فالفؤاد مرتكز المشاعر والأفعال، فهو الباطن النفسي والظاهر العملي، والفؤاد ــ هنا ــ انزياح مجازي بعلاقته الجزئية، ويمثل أيقونة سيميائية توافق الذات المتكلمة في اتصالها بالمحبوبة وانفصالها عنها، في وصلها وقطيعتها، وهذه الأيقونة بدورها تتحول إلى قرينة سيميائية تؤشر على القوة والفاعلية والمعاملة بالمثل.

وربما تأتي فاعلية الذات وعقلانيتها بعد أمد طويل من الصبوة والهوى والجهل، حيث يقول الأعشى: (٣)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٤، ص٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ق٨، ص١١٩. ماط: ذهب وبعد. كند الحبل: قطعه.

(٣) المصدر نفسه، ق٢، ص٦٧. الصِّبا: الشوق. الشجن: الحزن والهم.

١٣. وَعَاصَيْتُ قلبِي بَعْدَ الصِّبَى وَأمْسَى وَمَا إنْ لَهُ مِنْ شَجَنْ

فعصيان القلب بردعه عن الهوى إزالة للهم والحزن، وقد شخص صوت النص قلب الذات المتكلمة بحيث أصبح أيقونة استعارية تقاوم العقل، ونلحظ أن صيغة اللفظة (عاصيت) على وزن (فاعلت) الدالة على المغالبة والمقاومة والمجاذبة، ومن ثم الفاعلية والتفعيل والإيجابية بعد التعطيل والسلبية.

إن فاعلية الذات المتكلمة لا تتحقق إلا بفاعلية هذا الجزء من الجسد وهو (القلب)، ولا تتحقق مقومات الفعل إلا بالتخلص من مقومات عدم الفعل، وهذا ما دفع بصوت النص إلى بيان حال الصحو التي انتهت إليها الذات الفاعلة، حيث يقول الأعشى: (١)

١. صَحَا القَلْبُ مِنْ ذِكْرَى قُتَيْلَةَ بَعْدَمَا يَكُونُ لَهَا مِثْلَ الأسِيْرِ المُكَبَّلِ

إن الفعل الماضي (صحا) متعلقا بالقلب يشكل أيقونة سيميائية استعارية تحيل إلى قرينة دالة على الاستيقاظ بعد نوم أو سكر... في مستوى المعنى المباشر، ومن ثم الدلالة على الوعي وما يرادفه في مستوى معنى المعنى المضمر ضمن سيرورة التدليل، وتعبير (صحا القلب) مجاز مرسل بعلاقته الجزئية يمثل أيقونة سيميائية بحلول القلب (الجزء) محل الإنسان أو الجسد كاملا، وما إيراد الجزء (القلب) إلا تبئيرا وحصرا لفاعلية الذات داخل هذا العضو الجسدي، فالذات هنا مركوزة بفعلها وما يحيط بها داخل هذا العضو، فبصحوه تحقق فاعليتها، وبعكس ذلك تصير ذاتا هوية منفعلة بعيدة عن العقل، إن ما لا يقال في النص " هو ما ينبغي أن يفعّل على مستوى تفعيل المضمون "(٢).

يظهر القلب وقد صحا من ذكرى المحبوبة، وتخلص من كل ما يمت إليها بصلة، حتى لو كان هذا الأمر مجرد ذكرى تحضر في القلب، وقد عد صوت النص الذكرى بمنزلة الشيء المعطّل لفاعلية الذات بإبقائها في حال تسبق حال الصحو (قبل الاستيقاظ والوعي) وقبل استشعار الحال والوجود.

وجعل المتكلم من القلب ــ قبل استيقاظه ــ أسيرا مقيدا، وهما علامتان أيقونيتان استعاريتان تحيلان إلى الركون والضعف والتأثير الكامن لهذه المرأة وذكراها على الذات

---

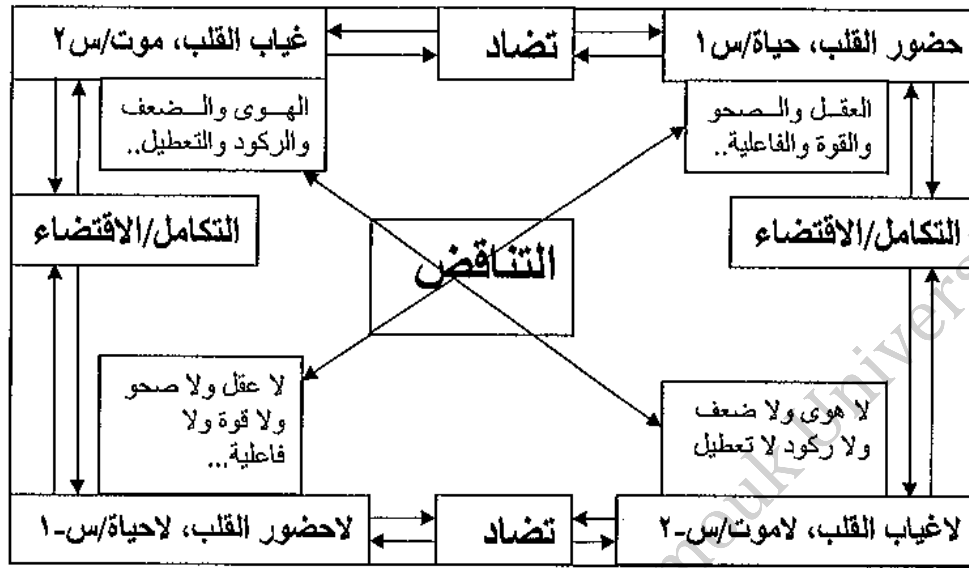
(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠١.
(٢) ايكو، (أمبرتو): القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، مرجع سابق، ص٦٢.

المتكلمة، وقد وصف الأسير بالمكبل أي بإضافة القيد الذي يمنع الحركية والفاعلية، وكما قلنا سابقا: تكمن فاعلية القلب على الحقيقة في حركيته، فحركيته حياة وسكونه وتكبيله موت، ولهذا نستطيع القول في نهاية هذا الجزء من المبحث: إن القلب علامة سيميائية ترمز إلى الحياة والموت، ففاعليته وحركيته وعقلانيته... حياة، وتعطيله وتقييده واستهواؤه... موت، وقد وقعت الذات المتكلمة في أغلب مواقعها في جهة التعطيل والموت، وحاولت في بعض المواقع التخلص من هذا الموت (الميتافيزيقي) إلى حياة وقوة وإرادة وتحقيق لوجودها السيميائي الدال.

يبدو أن سيمياء **قلب الرجل الذات** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: علق قلبه/ أودت بقلبك/ بانت بقلبي/ أمسى عندها غلقا/ صادت فؤادي/ قلبي بهن كالمشغوف/ خالط القلب هموم وحزن/ القلب هائم يرعوي ويحن/ أورثت صدعا في الفؤاد/ ريع الفؤاد/ شف فؤاده وجع/ طار منك الفؤاد/ يشفى عليها الفؤاد السقم/ تميطي بصلب الفؤاد/ قلب وصول للحبال وكناد لها/ عاصيت قلبي/ صحا القلب.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لقلب الرجل الذات، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **قلب الرجل الذات** علامة سيميائية دالة على الهوى والذهول، وتمكن العشق وغياب الإرادة والعقل والحياة، وتعطيل الفاعلية والركود وإفقاد للدور الحيوي، وفي المقابل يمثل القلب علامة سيميائية دالة على حضور الفعل والإنتاج والقوة والعقل، والتخلص من الضعف، والمعاملة بالمثل، والمغالبة والعصيان، والصحو والوعي.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية **لقلب الرجل الذات** في مربع غريماس السيميائي على النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لقلب الرجل الذات

ثالثا: سيميائية الشَّعر من جسد الرجل الذات

يبدو الشَّعر علامة سيميائية لونية بصرية تجمع البياض والسواد، وأكثر ما يظهر الـشَّعر في شعر الأعشى بعلاماته اللونية البيضاء (الشيب) بوصفه قرينة سيميائية مرتبطة بتحـولات الزمان على الإنسان وفعله في جسده، بدلالته على كبر الـسن وتوديـع الـشباب وملذاتـه، بالإضافة إلى إيراد اللون الأسود في الشَّعر قرينة على الشباب والقوة...، وقد ظهـرت هـذه القرينة عن طريق الاستدعاء للزمن الماضي، هذا بالإضافة إلى إيراد الشَّعر بمجمله (كثافـة وترجيلا)، وتصوير حال الذات وقد فقدت الشعر وحل فيها الصلع بفعل حوادث الزمان التـي لا تؤثر على الإنسان فقط، بل على عناصر الطبيعة الصلبة كالصخور، وغيرها من العلاقات والمضامين التي استثمر لها الأعشى العلامة (الشعر) للتدليل على رأي أو موقف أو وصف أو حال...إلخ، فالشَّعر من جسد الرجل الذات يمثل علامة ذات إيحاءات ومضامين متعـددة فـي شعر الأعشى.

إن الشيب والصلع علامتان سيميائيتان تسببان إنكار المحبوبة لذات المتكلم وتجاهله، حيث يقول الأعشى: (١)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٣، ص١٥١.

٢. وَأنكرَتنِي وَمَا كَانَ الَّذِيْ نَكِرَتْ   مِنَ الحَوَادِثِ إلاَّ الشَّيْبَ وَالصَّلَعَا

فحوادث الأيام قرينة التغيير في جسد المتكلم وذلك بظهور (الشيب والصلع)، وهما قرينتان سيميائيتان تحيلان إلى كبر السن وضعف الجسد ومنِّيه وتوديع الشباب...إلخ، ولهذا ابتعدت المحبوبة عن المتكلم وعابت عليه هذا التغير في الجسد متجاهلة إياه، ولكن المتكلم يرد على المحبوبة حجتها وموقفها، حيث يقول الأعشى: (١)

٣. قَدْ يَتْرُكُ الدَّهْرُ فِيْ خَلْقَاءَ رَاسِيَةٍ   وَهْيَا وَيُنْزِلُ مِنْهَا الأَعْصَمَ الصَّدَعَا

فالصخرة الملساء القاسية الثابتة لا تستطيع الهروب من تأثير الدهر وحوادثه فيها، إذ يصدعها ويضعفها... فالصخرة صورة رمزية سيميائية تعادل (رأس المتكلم) الذي ضعف ووهى فظهر عليه الشيب قرينة سيميائية على هذا الضعف، بالإضافة إلى أن الوعل الأعصم القوي الفتي ينزل من على هذه الصخرة الملساء القوية، فالوعل كذلك صورة رمزية سيميائية تعادل (شَعر المتكلم) الذي سقط من على رأسه فظهر عليه الصلع الذي يؤشر على كبر السن وتوديع الشباب، فالصخرة بعناصرها توافق الرأس، والوعل الأعصم (مختلط السواد بالبياض) (٢) يوافق شَعر الرأس، وتتحول هاتان القرينتان إلى أيقونة سيميائية عن طريق التشبيه التمثيلي بما يزيد التعبير جمالا وانسجاما...

ويقرن الأعشى مرة أخرى ظهور الشيب وعوامل الضعف بالحجارة التي تفلق رغم صلابتها، حيث يقول في ذلك: (٣)

٣. فَإِنْ يُمْسِ عِنْدِي الشَّيْبُ وَالهَمُّ وَالعَشَى   فَقَدْ بِنَّ مِنِّي وَالسِّلَامُ تُفَلَّقُ

فالشيب قرينة سيميائية دالة على اقتراب الموت وتوديع الحياة، فهو اعتراف ضمني من الذات المتكلمة بحتمية الموت واستحالة الخلود، ليس فقط للإنسان، بل حتى لعناصر الطبيعة التي تظهر وكأنها خالدة مدى الدهر، إنه " إدراك حسيّ جماليّ انعكاسيّ يوطد العلاقة بين الذات وجسدها الخاص "(٤)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٣، ص١٥١.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عصم).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٣، ص٢٦٧. السِّلام: جمع سَلِمَة، وهي الحجارة.
(٤) فونتاني، (جاك): سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص١٧.

وتقطع الرابطة التي تؤلف بين المتكلم والمرأة بسبب العلامة السيميائية (الشيب) وذلك في قول الأعشى:(١)

٢. وَأجْمَعَتْ صُرْمَنَا سُعْدَى وَهِجْرَتَنَا لمَّا رَأتْ أنَّ رَأسِي اليَوْمَ قَدْ شَابَا

فقطع المحبوبة للوصال يؤكد على أنها كانت متصلة أيام الشباب والقوة، ولكن ابتعادها وهجرها كان بسبب علامة بصرية دالة وهي ظهور الشيب في رأس المتكلم، ولتعميق كثرة الشيب يجعل المتكلم منه شاملا الرأس كله (رأسي اليوم قد شابا)، بالإضافة إلى حرف التحقيق (قد) لتثبيت الأمر، يردف ذلك فعلا ماضيا (شابا) للدلالة على أن رأسه قد شاب منذ زمن، ففعل الشيب قد أثر في الجسد وليس طارئا محدثا.

ويعد الشيب في نظر المرأة قرينة سيميائية دالة على ابتعاد الرجل عن البشاشة والسرور والنضارة...، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٢٠. وَرَأتْ بِأنَّ الشَّيْبَ جَانَبَهُ البَشَاشَةَ وَالْبَشَارَةْ

فالشيب هنا علامة سيميائية تحيل إلى نفور المرأة من الرجل ونأيها عنه؛ لأنه ملازم للكآبة والانقباض...

وما زال عنصر الصراع والأخذ والرد قائما بين المتكلم والمرأة المحبوبة، إذ تصمه بالكبر وتوديع عناصر الشباب، ويرد عليها المتكلم قولها بفلسفة الحياة وحدثانها، حيث يقول الأعشى: (٣)

٧. فَإنْ تَكُ لِمَّتِي يَا قُتْلُ أضْحَتْ كَأنَّ عَلَى مَفَارِقِهَا ثَغَامَا

٩. فَإنَّ دَوَائِرَ الأيَّامِ يُفْنِي تَتَابُعُ وَقْعِهَا الذَّكَرَ الحُسَامَا

فما زال المتكلم ذا لمة من الشعر الوافر المتجمع، لكن تحولا حدث لهذا الشعر فأضحى أبيض اللون، حيث شبه الشيب بنبات الثَّغَام الذي يزهر نورا أبيض، ويعمق صوت النص عنصر البياض في إيراده للفعل الماضي الناقص (أضحى) الذي يستدعي وقت الضحى وما فيه من ضياء يوافق اللون الأبيض، فاجتمع لدينا بياض الشيب وبياض نور الزهر وبياض

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٩، ص٤١١.

(٢) المصدر نفسه، ق٢٠، ص٢٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ق٢٩، ص٢٤٥. اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن. الثغام: نبت له نور أبيض. الذكر: السيف الصارم، الحسام: القاطع الذي يحسم؛ أي يقطع.

الضياء، وكلها عناصر مكونة للأيقونة السيميائية التي استوفينا نقاط الشبه بين عناصرها، وتتحول هذه الأيقونة إلى قرينة سيميائية تؤشر على كبر السن ومفارقة الشباب.

ولكن الذات تبرر لنفسها هذا التحول الجسدي عن طريق تشبيه نفسها بالسيف الذكر القاطع، (إشارة إلى فاعلية الذات الكائنة)، ولكن تأثير حوادث الدهر ودوائر الأيام في هذا السيف أفناه وثلمه فضعف، ويشكل صوت النص بهذا علامة أيقونية تجمع الجسد والسيف في جهة، والشيب وتثلم حد السيف في جهة أخرى.

وتستبدل الغواني بالمتكلم الشابَ الأمرد، إذ يفضلن عليه الشاب الذي لم تكتمل لديه مظاهر الرجولة بعد، وهذا ما يزيد في أزمة الذات المتكلمة، يقول الأعشى:(١)

٣. وَأَرَى الغَوَانِي حِيْنَ شِبْتُ هَجَرْنَنِي أَنْ لا أَكُوْنَ لَهُنَّ مِثْلِي أَمْرَدَا

٤. إنَّ الغَوَانِيَ لا يُوَاصِلْنَ امْرَءاً فَقَدَ الشَّبَابَ وَقَدْ يَصِلْنَ الأَمْرَدَا

لقد هجرت الغواني المتكلم حين كسا الشيبُ رأسه، وهذا يدل في صورة مضمرة على مواصلتهن إياه في الزمن الماضي (قبل المشيب)، فالشيب هنا علامة سيميائية على كبر السن والبعد عن النضارة والجمال والبشاشة، فالذات المتكلمة خبيرة بمشاعر النساء الغواني اللاتي يواصلن الأمرد الناعم الوجه ـ الذي لم ينبت شعر لحيته ـ ويفضلنه على الشيخ الكبير، حتى لو كان صاحب عقل وحكمة...!

ولكن الذات لا تستطيع ترك المحبوبة وهجرها ولا تطيق هذا البعد، ومن ثم فنأي المرأة عن المتكلم بسبب (الشيب/كبر السن/توديع عناصر الشباب) يشكل للمتكلم أزمة وسقما، حيث يقول الأعشى: (٢)

١. كَفَى بِالَّذِي تُوْلِيْنَهُ لَوْ تَجَنَّبَا شِفَاءً لِسُقْمٍ بَعْدَ مَا عَادَ أَشْيَبَا

إن المتكلم يطلب من المخاطبة تجنب الهجر الذي تريده وتسعى إليه، فهو يطلب الوصال الذي يشفي السقيم ذا الشيب، إن الذات بعلاماتها الجسدية تعاني أزمة نفس وصراعا.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٤، ص٢٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ق١٤، ص١٦٣.

لا تنظر النساء من جسد الرجل الذات إلا لما يمثل علامة على الشباب، ولهذا تتابع المرأة التغير في الجسد فتنظر إلى لمة الشعر التي زالت وحل محلها الصلع والشيب، حيث يقول الأعشى: (١)

٢. لِجَارَتِنَا إِذْ رَأَتْ لِمَّتِي تَقُولُ لَكَ الوَيْلُ أَنَّى بِهَا

ولكن المتكلم يبرر موقفه ويرد تغير جسده وحاله إلى حوادث الزمان وأحواله، حيث يقول الأعشى: (٢)

٣. فَإِنْ تَعْهَدِينِي ولِيَ لِمَّةٌ فَإِنَّ الحَوَادِثَ أَلْوَى بِهَا

لقد ذهبت الحوادث بشعر الرأس الوافر، وفعل الأيام وحوادثها يشكل أيقونة سيميائية تجعل للحوادث فعلا يغير بموجبه شعر الرأس إلى النفي (لا شعر)، أو إلى التحول اللوني (من الأسود إلى الأبيض)، وهذا الفعل منوط على الحقيقة بعناصر بيولوجية متعلقة بالجينات أو الهرمونات الخاصة بلون الشعر أو وجوده، وهذه الأيقونة تمثل بدورها علامة سيميائية تؤشر على فقدان الشباب وعلاماته، والتحول إلى الشيخوخة وعلاماتها.

ويستذكر المتكلم علامات الشباب والجمال والاستهواء التي تؤثر في الأخر (المرأة) وتدعوها إليه، حيث يقول الأعشى: (٣)

١٠. فَكَيْفَ بِدَهْرٍ خَلاَ ذِكْرُهُ وَكَيْفَ لِنَفْسٍ بِأَعْجَابِهَا

١١. وَإِذْ لِمَّتِي كَجَنَاحِ الغُدَا فِ تَرْنُو الكِعَابُ لإِعْجَابِهَا

تعود الذات المتكلمة إلى الزمن الماضي تعويضا عن النقص الحاصل في الزمن الحاضر، فعندما تجد الذات علامات الشيخوخة أو تشعر بالشيخوخة دون علامات، فربما تكون الشيخوخة شعورا نفسيا(٤) قبل أن تكون علامة جسدية حقيقية، ولهذا يعود المتكلم إلى ذكرى الشباب بإيراده للعلامات الدالة على العجب في النفس، والإعجاب لغيره.

وقد شبه المتكلم لمته بجناح الغراب الأسود في إشارة إلى سواد الشعر وانتفاء الشيب، ومن ثم حضور الشباب أو استحضاره عن طريق الذكرى؛ محاولة للتخلص من شعور

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٢، ص٢٢١.

(٢) المصدر نفسه، ق٢٢، ص٢٢١.

(٣) المصدر نفسه، ق٢٢، ص٢٢١. الأعجاب: جمع عَجَب، وهو الاستحسان والروعة التي تعتري الإنسان عند استحسان الشيء. الغداف: الغراب الأسود.

(٤) انظر: بروتون، (دافيد لو): انتروبولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص١٤٩.

الشيخوخة الطاغي، وبهذا تتحول اللمة سوداء اللون إلى قرينة سيميائية دالة على الشباب ولوازمه من قوة ونضارة...

لا بل يصل الأمر في الذات المتكلمة إلى أن تتمنى العودة إلى أيام الشباب حقيقة وليس فقط عن طريق الذكرى، حيث يقول الأعشى: (١)

٥. بَلْ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أعُودَنْ نَاشِئًا مِثْلِي زُمَيْنَ أحُلُّ بُرْقَةَ أنْقَدَا

٦. إذْ لِمَّتِي سَوْدَاءُ أتْبَعُ ظِلَّهَا دَدَنًا قُعُودَ غَوَايَةٍ أجْرِي دَدَا

يمكن أن نعد ظل اللمة السوداء كناية عن وفرة الشعر وكثرته في الرأس بما ينتج عنها من ظل وافر، والظل بحد ذاته كناية عن الاستقرار والراحة، ومن ثم نتج لدينا وفرة الشعر وراحة العيش التي تحيل إلى الشباب واللهو والمتعة والاستقرار.

وتظهر الذات المتكلمة في موضع آخر وقد يئست من العودة إلى الماضي بشبابه وقوته ووصاله للمحبوبة، حيث يقول الأعشى: (٢)

٤. فَأنَّى تَحَوَّلُ ذَا لِمَّةٍ وَأنَّى لِنَفْسِكَ أمْثَالُهَا

يستسلم المتكلم لواقعه الحالي حيث نجد رأسه دون لمة، إنه أصلع قد بلغ من الكبر عتيا، فعدم وجود الشَّعر قرينة سيميائية تحيل إلى الشيخوخة وفقدان عناصر الشباب واللذة والحياة..." فإذا أصيب الجسد بالعطب فقد الشاعر الحياة "(٣).

وما زال صوت النص يعاود إلى ذكرى الشباب، حيث الجُمَّة المسرحة التي تقود صاحبها إلى اللهو واللذة، وذلك في قول الأعشى: (٤)

١٩. وَلَقَدْ أرَجِّلُ جُمَّتِي بِعَشِيَّةٍ لِلشَّرْبِ قَبْلَ سَنَابِكِ المُرْتَادِ

يستذكر المتكلم حاله وهو في أبهى صورة متزينا بجمة مرجلة لمبادرة اللهو والشراب، ويبدو أنه استخدم العلامة اللفظية (جمة) للدلالة على وفرة الشعر وغزارته وطوله الذي يزيد على مقدار (اللمة) ووفرتها، وتحيل هذه العلامة (الجمة) إلى المائية والإرواء، فالجمة هي

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٤، ص٢٧٧. الدد والددن: اللهو واللعب.

(٢) المصدر نفسه، ق٢١، ص٢١٣.

(٣) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة...، مرجع سابق، ص٧٧.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٦، ص١٨١.

الماء نفسه وهي مجتمع الماء وهي النبات(١)، أي أن تصير جمة الرأس (شعره) بكثافته ووفرته وغزارته أيقونة سيميائية توافق الماء والنبات والإرواء، وتتحول الأيقونة إلى قرينة سيميائية دالة على الشباب والقوة والجمال، ومن ثم تتحول الأيقونة والقرينة كلاهما إلى رمز سيميائي دال على الحياة، وما اقتران الجمة بالخمرة (الشرب) والماء ـ التي تمثل كل منها رمزا للحياة والانبعاث ـ إلا تعميق لسيميائية هذه العلامة.

وتعاتب الذات المتكلمة نفسها في عودتها إلى وصال المحبوبة التي طال هجرها وبعدها، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢. وَرَجَعْتَ بَعْدَ الشَّيْبِ تَبْـ غِي وُدَّهَا بِطِلابِهَا

إن رجوع المتكلم إلى المحبوبة بعد الشيب ـ الذي يعد قرينة سيميائية ملازمة لكبر السن ـ أمرٌ لا ترضى الذات من فعله عن نفسها، ونلحظ أن ذات المتكلم قد جردت من نفسها شخصا مخاطبا تتحدث إليه، وهو نوع من انشطار الذات وانفصالها في قسمين: قسم مخاطب (متكلم) وقسم مخاطب يتوجه بالحديث إليه، وهذا التجريد أدعى لمعاتبة الذات لنفسها بصورة أشد تأثيرا، بالإضافة إلى رؤية الذات في تغريبها بصورة أشد وضوحا.

يعد الشيب علامة سيميائية دالة على كبر السن الذي عادة ما يلازم الحكمة والعقل والحلم، وهجر الصبى والطيش والجهل، يقول الأعشى في ذلك: (٣)

٨. تَبَدَّلَ بَعْدَ الصِّبَى حِكْمَةً وَقَنَّعَهُ الشَّيْبُ مِنْهُ خِمَارَا

٩. احَلَّ بِهِ الشَّيْبُ أثقالَهُ وَمَا اعْتَرَّهُ الشَّيْبُ إلاَّ اعْتِرَارَا

تتكرر العلامة (الشيب) ثلاث مرات في بيتين، وتتجمع التكرارات كلها في حيز التحول من الصبى إلى الحكمة، أما أولاها فقد علا الشيب رأس الذات المتكلمة وغطاه كما يغطي الخِمار رأس المرأة؛ وذلك لشدة شموله سائر الشعر، أما ثانيتها فقد جلب الشيب إلى الذات المتكلمة أثقالا عديدة كالضعف ومفارقة عناصر الشباب وحضور عناصر الشيخوخة، أما ثالثتها فقد جعل منه الشيبُ معترًا محتاجا ذليلا. فالشيب قرينة سيميائية تحيل إلى الشمول

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جمم).
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٩، ص٣٠١.
(٣) المصدر نفسه، ق٥، ص٩٥.

والضعف والذل مجتمعة، بالإضافة إلى حضور الشيب بوصفه أيقونة توافق الغطاء والجسم الثقيل والفعل المضاد لإرادة الذات المؤثر فيها.

وتستثمر العلامة الجسدية (الشيب) في شعر الأعشى للتدليل على شاعريته وتفوقه على غيره، حيث يقول الأعشى معاتبا قومه:(1)

٤٣. عَلَوْتُكُمُ وَالشَّيْبُ لَمْ يَعْلُ مَفْرِقِي وَهَادَيْتُمُوْنِي الشِّعْرَ كَهْلاً مُجَرَّبَا

فاعتلاء المتكلم للقيادة والرئاسة تحققت وهو صغير السن لم يعل الشيب ـ المقترن بكبر السن ـ رأسه بعد، وهذا ما يدلل على فاعليته العقلية القيادية، بالإضافة إلى الشاعرية والتفوق على غيره فيها.

ويزيل صوت النص عن نفسه صفة انتحال الشّعر بأن ينسب شِعر غيره إلى نفسه، ويعد ذلك عارا، وخاصة مع ظهور العلامة الجسدية (الشيب) الدالة على كبر سنه وبلوغه بذلك مبلغا عظيما من الشاعرية، حيث يقول الأعشى:(2)

٦٨. فَمَا أنَا أمْ مَا انْتِحَالِي القَوَا فِ بَعْدَ المَشِيْبِ كَفَى ذَاكَ عَارَا

فقد استثمر صوت النص العلامة السيميائية الجسدية (الشيب) في التدليل على بعده عن سرقة الشّعر؛ لأن هذه العلامة (الشيب) تعد قرينة سيميائية تحيل إلى طول التجربة والحكمة والمعرفة وزيادة الحصيلة اللغوية والموهبة والإبداع...إلخ، أبعد هذا الغنى يُنسب إلى الذات انتحال الشّعر؟!.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للشّعر** يستمد حقوله الدلالية من **اللون**، و**غياب الشّعر (الصلع)**.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(اللّون)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لشَعر** الرجل الذات: أنكرت الشيب/ يمسي الشيب/ رأسي قد شابا/ جانب الشيب البشاشة/ مفارق لمتي ثغاما/ حين شبت هجرنني/ عاد أشيبا/ لمتي كجناح الغداف/ لمتي

---

(1) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٤، ص١٦٧.

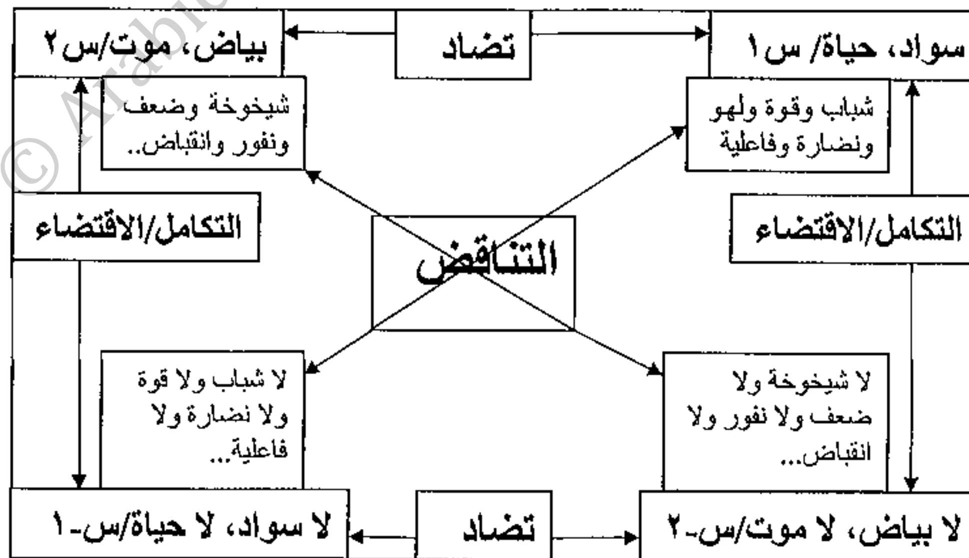
(2) المصدر نفسه، ق٥، ص١٠٣.

سوداء/ أرجل جمتي/ رجعت بعد الشيب/ قنعه الشيب خمارا/ أحل به الشيب أثقالــه/ اعتــره الشيب/ الشيب لم يعل مفرقي/ انتحالي القوافي بعد المشيب.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**غياب الشعر [الصلع]**)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لشعر** الرجل الذات: أنكرت الصلعا/ الأمــردا/ أنــى بلمتـــي/ ألـــوت الحوادث بلمتي/ تحول ذا لمة.

إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين يشكلان البنية الدلالية المجردة **لـــشَعر** الرجل الذات، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **شَــعر** الرجـــل الذات علامة سيميائية دالة على الشيخوخة وضعف الجسد، ونفور المرأة وملازمة الانقباض، والبعد عن النضارة والجمال، وحضور الموت وغياب الحياة واستحالة الخلود، أو الدلالة على الشباب والعجب والقوة، والسكينة والراحة واللهو، والإرواء والحياة، والعقل والحكمة وهجـــر الصبى، والفاعلية الشعرية والتجربة والمعرفة.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية **لشَعر الرجل الذات** في مربع غريماس على النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لشَعر الرجل الذات

رابعا: سيميائية اليد من جسد الرجل الذات

ظهرت اليد من جسد الذات المتكلمة في شعر الأعشى وجزءان من لوازمها هما الكف والظفر، وكان ظهورها على قلة، ولكن سيميائية هذه العلامات تحمل معانيَ غنية وذات أثر في سيرورة النص الكلية، ومن ذلك إيراد اليد كعلامة سيميائية دالة على الكرم، حيث يقول الأعشى حكاية عن فعل الذات المتكلمة: (١)

١٤. يُعَاصِي العَوَاذِلَ طَلْقُ اليَدَيْنِ يُرَوّي العُفَاةَ وَيُرْخِي الإزَارَا

فالعلامة اللسانية (طلق) انزياح استبدالي استعاري تشكل أيقونة سيميائية تتشابه مع الوجه الطلق المشرق المستبشر، ومع البعير الطلق الذي يسرح دون قيد(٢)، ومن ثم تحيل هذه اللفظة بإضافتها إلى اليدين (طلق اليدين) إلى قرينة سيميائية وهي انزياح كنائي دال على الكرم والسخاء والعطاء الكثير الوافر دون قيد لليدين، فهما مطلقتان في سخائهما والعطاء.

وتحمل الكف معاني عديدة كامنة في أسرارها، حيث يظهر منطوق النص تفوق الذات المتكلمة على سواها، " فالجسد منتج لإشارية ذات طابعين وظيفي ورمزي، ومن الواضح أن تصنيفا كهذا يرتكز على الثنائية اللسانية للتقرير والإيحاء "(٣) يقول الأعشى: (٤)

٤٦. انظُرْ إلى كَفٍّ وَأسْرَارِهَا هَلْ أنْتَ إنْ أوْعَدْتَنِي ضَائِرِي

إذ يخاطب المتكلم علقمة بن علاثة الذي أوعده بهجاء يأتي من شاعر آخر(٥)، ولهذا يحيله المتكلم إلى الكف وأسرارها (خطوطها) التي تعد قرينة تحيل في نظر المتكلم إلى ما هو كامن من الغيب فيها، فخطوط الكف تستدعي نظر المُنجِّم (قارئ الكف) إلى خطوطها لمعرفة الغيب الذي ينتظر صاحبها، ولكن الذات (صاحبة الكف) تحيل الغيب والوعيد على علقمة بن علاثة، أي بما ينتظره من هجاء وأذى، وتحمل أسرار الكف (خطوطها) أسرارا خفية مضمرة، ويظهر المتكلم تفوقه على غيره؛ حيث يطلب من المخاطب النظر إلى كفه بوصفها علامة

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥، ص٩٥. العفاة: جمع عاف، وهم الأضياف.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طلق).
(٣) الزاهي، (فريد): النص والجسد والتأويل، مرجع سابق، ص٤٢.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٩٥.
(٥) أعتقد أن هذا الشاعر هو الحطيئة؛ لأن للحطيئة قصيدة في منافرة علقمة بن علاثة وعامر بن الطفيل يغلب فيها علقمة على عامر، والأعشى وقف مع عامر ضد علقمة. انظر: الحطيئة، (جرول بن أوس العبسيّ): ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق نعمان أمين طه، ط١، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٨م. ق٣، ق١، ص ص٥-١٥.

جسدية دالة على طول التجربة والمران، فكلما ازدادت الخطوط في الكف دل ذلك على قضاء صاحبها عمرا طويلا عرف فيه أحوال الناس، وازداد دهاء وفهما...

ولكن الذات المتكلمة تعود إلى الاستكانة والضعف متعجبة من أحوال الزمان وحدثان الدهر الخاتر الغادر الذي لا يستقر أمره على قرارة، حيث يقول الأعشى: (١)

٣. وَلَكِنْ أَرَى الدَّهْرَ الَّذِي هُوَ خَاتِرٌ إِذَا أَصْلَحَتْ كَفَّايَ عَادَ فَأَفْسَدَا

ينسب الأعشى الإصلاح إلى الكف، فهو انزياح استبدالي (مجاز مرسل) بعلاقته الجزئية، حيث ذكر الجزء (الكف) وأراد الجسد كاملا، فالكف تعد قرينة سيميائية تحيل إلى الفعل والعمل والإصلاح فهي آلته ووسيلته والمترجمة لإرادة الذات العقلية والفكرية والشعورية...

ويستعير المتكلم من اليد ظفرها ليكون بالتعاضد مع الحبل أيقونة سيميائية، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١. شُرَيْحُ لا تَتْرُكَنِّي بَعْدَ مَا عَلِقَتْ حِبَالَكَ الْيَوْمَ بَعْدَ الْقِدِّ أَظْفَارِي

تحيل هذه الأيقونة إلى تمسك الذات المتكلمة بأسباب النجاة والحياة المرتبطة بشريح، ويدعوه إلى تحريره من القيد الذي أسره، فالظفر كغيره من العلامات الجسدية في شعر الأعشى ليس مقصودا لذاته، بل بما يؤديه من وظيفة داخل السياق النصي.

يبدو أن سيمياء **يد الرجل الذات** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: طلق اليدين/ أسرار الكف/ أصلحت كفاي/ أظفاري علقت بحبالك.

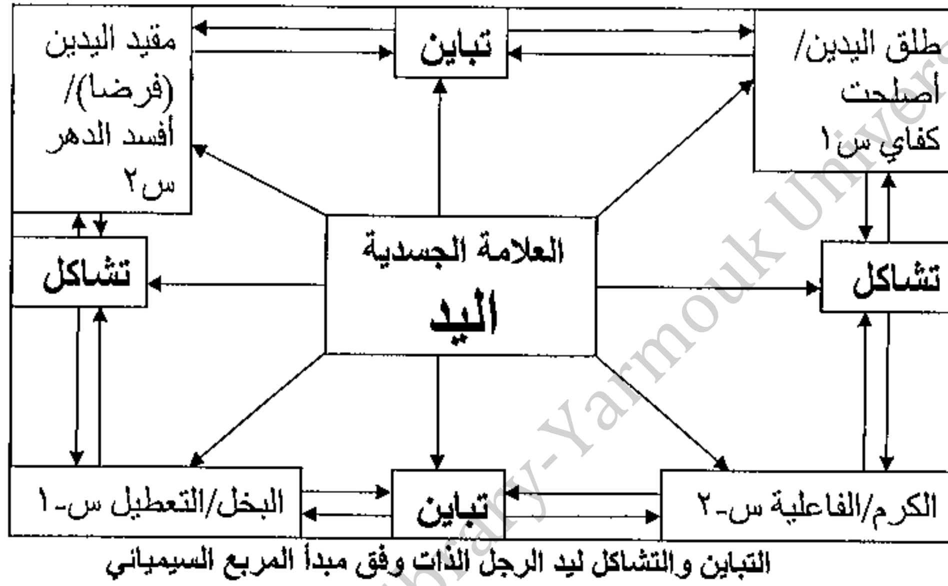
إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة ليد الرجل الذات، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **يد الرجل الذات** علامة سيميائية دالة على الكرم والعطاء الوافر، وطول التجربة والعمل والفاعلية، والتمسك بأسباب الحياة.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٧، ص١٨٥. خاتر: غادر.

(٢) المصدر نفسه، ق٢٥، ص٢٢٩.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية **ليد الرجل الذات** وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس السيميائي، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل ليد الرجل الذات وفق مبدأ المربع السيميائي

خامسا: سيميائية الحركة من جسد الرجل الذات:(الغدو، الإبكار، التنقل، المغامرة، التجاوز، المشي...)

تُشيع حركية الجسد للذات المتكلمة الحياةَ وتكسر حاجز الجمود والسكون، وقد تمثلت حركية الجسد في غدوها وتبكيرها إلى معاقرة الخمرة ولذتها، بالإضافة إلى تبكيرها متابعة للمرأة الظاعنة، وحركية أفعال المتكلم في المغامرات العاطفية من غشيان للخدور ودخوله وتسلل الخفية فالوصول إلى الهدف للاتصال بالمحبوبة، متجاوزا مخاطر متنوعة، وتتعدد مظاهر الحركة من مشي متعثر أو بطيء أو ضعيف، وغيرها من المظاهر الحركية للجسد التي تمثل علامات سيميائية دالة في ثنايا النص، تشكل بعضها قرائن سيميائية، ومنها ما يولد مشهدا أيقونيا مكتملا، ومنها ما يقوم بدور العلامة الرمزية. إذ يخلق الجسد عبر تنقله في الفضاء نصوصا ثقافية تُنجز في سياقها النصي الإيماءَة أو الحرَكة؛ لتكتسب دلالة إضافية تدرك بوصفها خروجا وانزياحا عن المعيار المحدد للفعل الحركي في مستواه العملي (١)

---

(١) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص١٩٦.

يحشد الأعشى للفعلين (غدوت/باكرت) حيزا حركيا دالا في ثنايا نصوصه الشعرية، وقد تكرر هذان الفعلان ضمن سياقات مختلفة، كقول الأعشى يصف حركية الذات وغدوها إلى الشراب: (١)

١٣. غـدَوْتُ عَلَيْهَـا قُبَيْـلَ الـشُّرُوْ ... ق إمَّـا نِقَـالاً وَإمَّـا اغْتِمَـارَا

فالغدو علامة تفضي أولا إلى زمان دال على وقت الغداة (قبل شروق الشمس)، وتفضي ثانيا إلى مكان دال على حركية التنقل. وقد بادر المتكلم الخمرة وغدا إليها قبل شروق الشمس، وهذا الفعل الحركي يمثل قرينة سيميائية تجسد فعل الذات، وتحيل إلى مبادرة اللذة واقتناص مستلزمات الحياة، فشروق الشمس دال على ميلاد يوم جديد وحياة ومعاش متجددين، ولكن الذات المتكلمة لا تنتظر لحين ظهور هذا اليوم بطلوع شمسه، بل تبادر إلى الخمرة وتباكرها وتغدو إليها محققة بهذا الفعل الحركي علامة رمزية دالة على الحياة، وقد انتقلت العلامة الرمزية من الخمرة في دلالتها على الحياة إلى حركية الذات التي غدت إلى هذه الحياة واقتناصها.

وتتضافر حركية الغدو مع حركية الإبكار، وكلاهما علامتان تثيران إيحاءات سيميائية متعددة، منها الأولية في بعض الأشياء؛ فأول الولد بكر، والمرأة بكر، والرجل بكر، والمطر والسحابة كل منهما بكر...إلخ(٢)، فليس غريبا أن ينتقي الأعشى الإبكار علامة على شرب الخمرة، إن الحركة الأولى التي يبادر إليها المتكلم بعد استيقاظه من النوم هي التبكير إلى شرب الخمرة، وذلك في قول الأعشى: (٣)

١٠. وَكَـأسٍ كَمَـاءِ النَّـيِّ بَـاكَرْتُ حَـدَّهَا ... بِغِرَّتِهَـا إذْ غَـابَ عَنِّـي بُغَاتُهَـا

وقوله أيضا: (٤)

١٣. وَصَـهْبَاءَ صِـرْفٍ كَلَـوْنِ الفُـصُو ... صِ بَـاكَرْتُ فِـي الـصُّبْحِ سَـوَّارَهَا

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥، ص٩٥. النقال: مناقلة الأقداح في مجلس الشراب. الاغتمار: القليل دون الري.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بكر).

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٠، ص١٣٣. حد الشراب: سورته وصلابته. الغرة: الغفلة.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٤، ٣٦٩. الفصوص: جمع فص، وهي حدقة العين. سار الشراب في رأسه: دار وارتفع، والسوار صفة للشراب نفسه أو لشارب الخمر الذي تسور في رأسه.

ونجد حضور ضمير المتكلم في تاء الفاعل (باكرت) بما يدلل على ظهور فاعلية العلامة الحركية السيميائية لجسد الذات المتكلمة.

يبدو مما سبق أن الذات المتكلمة توافي الخمرة مباشرة بعد النوم، وكأن الخمرة تكون حاضرة عند الذات في بيتها، وهذا أمر طبيعي، أما أن يباكر المتكلم الخمرة في حانوتها فهو الفعل غير المألوف، وكأن مسكن الذات في حانوت أو لصيق به، إن الحانوت فضاء الذات التي أقامت صلة عاطفية اعتيادية معه(١) حيث يقول الأعشى: (٢)

٣٧. وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي   شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

إن حركية المتكلم غدوة إلى حانوت الخمار ـ يسير خلفه نديمه وخادمه ـ تشكل مشهدا أيقونيا وقرينة سيميائية دالة على طلب الحياة والحرص على ملذاتها، فالخمرة شراب الحياة، والغدو وقت الحياة، والحركية فعل سيميائي دال على الحياة بحد ذاته؛ " فلغة الجسد سابقة عن لغة اللفظ، ومختلف تعبيرات الجسد منظومات اتصالية تختزل المخزون الثقافي في مجتمع ما، وتعبر عن الكامن الرمزي في الحركة "(٣).

إنَّ الأعشى لا يبادر في غدوه وتبكيره إلا طلبا لإحدى عناصر الحياة، ولو اضطر إلى الابتعاد والنأي بحثا عن هذه العناصر، " فحين يدرك الشاعر قيمة الحياة ينشغل بها ويتحسس وسائل الإقامة فيها، أولى هذه الأدوات التي يمتلكها وعيه: (وجوده وتحققه وحضور جسده)، "(٤) حيث يقول:(٥)

٢٢. وَلَقَدْ غَدَوْتُ لِعَازِبٍ مُسْتَحْلِسِ الْـ   ـقُرْبَانِ مُقْتَادًا عِنَانَ جَوَادِ

فالانطلاق مبكرا علامة جسدية تقترن بالحرص على لوازم الحياة وطلبا للنبات المستحلس البعيد الذي لم يقرب منه راع يطوف به لبعده، يضاف إلى ذلك متجمع ماء كثير(٦)، فالنبات الكثيف والماء الوافر يشكلان رمزا سيميائيا دالا على الحياة التي يطلبها المتكلم، أما اقتياده

---

(١) انظر: زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص١٠٧.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٩. شاو: يشوي اللحم. مشل: سواق من شل؛ أي طرد وساق، وكذلك شلول. شلشل: خفيف في العمل سريع. شول: يحمل الشيء.
(٣) ابن حتيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع...، مرجع سابق، ص٣٥٣.
(٤) هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة...، مرجع سابق، ص٧٧.
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٦، ص١٨١.
(٦) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حلس).

لعنان الجواد فيشكل حركة جسدية تؤشر على الشباب والقوة التي تحتمل قيادة الجواد إلى مكان بعيد بدل الركوب على ظهره، ومن ثم فالمتكلم شاب قادر على تحمل مشاق الطريق وبعده، بالإضافة إلى أنه قائد وليس مقيدا به.

فالذات المتكلمة بحركيتها تبحث دائما عن عناصر الحياة، ومن هذه العناصر بالإضافة إلى الخمرة والنبات والماء نجد (المرأة) حيث يبتكر متابعا طريقها، يقول الأعشى: (١)

١. أَأَزْمَعْتَ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارَا؟ وَشَطَّتْ عَلَى ذِي هَوًى أَنْ تُزَارَا

قد عزم المتكلم الابتكار إلى المحبوبة (ليلى) رغم بعدها المكاني، فابتكاره للرحلة يؤكد رغبة الذات في البحث عن عناصر الحياة والاتصال بها، ونجد في القصيدة نفسها إدماج الابتكار، ابتكار الرحيل خلف المحبوبة وابتكار الخمرة، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٢. وَذَاتُ نَوَافٍ كَلَوْنِ الفُصُوْ صِ بَاكَرْتُهَا فَادَّمَجْتُ ابْتِكَارَا

فقوله: (ادمجت ابتكارا) يؤكد على حقيقة طلب الذات لعناصر الحياة (المرأة / الخمرة) وهما علامتان رمزيتان تحيلان إلى الحياة، وتصير المرأة والخمرة شيئا واحدا لا ينفصل أحدهما عن الآخر.

فلا نستغرب بعد هذا حرصَ الأعشى على الظفر بالمرأة وتحمل الأخطار في شكل مغامرات عاطفية، وكل ذلك في سبيل الحياة وحرصا على المرأة بوصفها رمزا سيميائيا دالا على الحياة، " فالإيروس أكبر دافع جنسي، إنه مبدأ الفعل ورمز الرغبة المحتدمة بالليبيدو كطاقة نفسية تشمل مجموع رغبات العيش ونزوات الحياة وغرائز البقاء"(٣)، يقول الأعشى: (٤)

١. غَشِيْتَ لِلَيْلَى بِلَيْلٍ خُدُوْرَا وَطَالَبْتَهَا وَنَذَرْتَ النُّذُوْرَا

بادر المتكلم إلى الفعل الحركي متوجها إلى (خدر) المرأة، وما يستدعيه من التقاء بها، فمن معاني التغشية (التغطية) و(الجماع) (٥)؛ فتغشى المرأة أي جامعها، ومن ثم فغشيان الخدور مجاز مرسل بعلاقته المحلية حيث ذكر المحل (الخدور) وأراد الحالين في هذا المكان

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥، ص٩٥.
(٢) المصدر نفسه، ق٥، ص٩٥.
(٣) إبراهيم، (الزهرة): الإيروس والمقدس، دراسة أنثروبولوجية تحليلية، ط١، النايا للدراسات، دمشق – سوريا، ٢٠١٠م، ص١٠.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٢، ص١٤٣.
(٥) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غشا).

وهي (المرأة)، وغشيان الخدور قرينة سيميائية تحيل إلى مواصلة الذات المتكلمة لعناصر الحياة مع ديمومة ذلك وكثرته، والدليل على ذلك إيراد صيغة الجمع (خدورا).

وتؤلف الأفعال الحركية لجسد الذات المتكلمة قصة من المغامرات العاطفية يسردها صوت النص متتابعة، مبتدئا بالدخول فالبيات فالتقسيم والرمي والثني واللمس، حيث يقول الأعشى:(١)

٢٨. فَدَخَلْتُ إذْ نَامَ الرَّقِيـ ـبُ فَبِتُّ دُونَ ثِيَابِهَا

٢٩. حَتَّى إذَا مَا اسْتَرْسَلَتْ مِنْ شِدَّةٍ لِلِعَابِهَا

٣٠. قَسَّمْتُهَا قِسْمَيْنِ كُلْـ ـلَ مُوَجَّهٍ يُرْمَى بِهَا

٣١. فَثَنَيْتُ جِيْدَ غَرِيرَةٍ وَلَمَسْتُ بَطْنَ حِقَابِهَا

تؤلف هذه الأفعال الحركية مشهدا أو أيقونة سيميائية مكتملة تقترن بمواصلة الذات المتكلمة للمرأة، ونلحظ أن الفاعلية الحركية ناتجة من المتكلم، أما المرأة فيقع عليها الفعل الحركي، ومن ثم فهي ساكنة مسلوبة الفعل...، ويحقق المتكلم مراده في الحصول على اللذة مبتدئا بالدخول إلى الخدر (دخلت)، ونلحظ حضور تاء الفاعل في أفعاله الحركية، ومن ثم الفعل (بتّ) وهو قرينة سيميائية دالة على الاطمئنان والأنس، يتبع ذلك الفعل (قسمتها) وهو قرينة دالة على المواصلة التي تأتي نتيجة للأنس، ويعمق المتكلم فعل التواصل بالفعل الحركي (يرمى) حيث يصير المتكلم أداة للرمي كالسهم أو الرمح...إلخ، وتصير المرأة هدفا أو غرضا يرمى به، مشكلا بهذا أيقونة سيميائية دالة على التواصل، يعقب ذلك الفعل الحركي (ثنيت) الواقع على جيد المرأة الذي يعد قرينة سيميائية دالة على تفوق الذات المتكلمة وسيطرتها، يتبع ذلك الفعل (لمست) في اتصاله بالبطن المجاور للحقاب ليشكل قرينة سيميائية دالة على النكاح في توجه المتكلم نحو البطن (موضع الولد)، فهدف المتكلم ولادة وحياة جديدة، وبهذا يرسم الأعشى مشهدا كليا يمثل علامة رمزية دالة على طلب المتكلم للحياة وعناصرها.

ولكن حركية الذات في مغامراتها العاطفية لا تسعى دائما لطلب عناصر الحياة، بل ربما تكون إثباتا من الذات لنفسها أو لغيرها على تفوقها وقوتها وفاعليتها...، حيث يقول الأعشى في سلسلة متتابعة من الأفعال الحركية:(٢)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٩، ص٣٠٣، ص٣٠٥.
(٢) المصدر نفسه، ق٣، ص٧٧.

٦. فَظَلِلْتُ أَرْعَاهَا وَظَلٌّ يَحُوطُهَا حَتَّى دَنَوْتُ إِذَا الظَّلامُ دَنَا لَهَا
٧. فَرَمَيْتُ غَفْلَةَ عَيْنِهِ عَنْ شَاتِهِ فَأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطِحَالِهَا

فسيرورة سرد الأفعال تبدأ باستمرارية الرعاية والمراقبة التي دل عليها الفعلان (ظللت أرعاها)، يتبعهما الفعل الحركي الدال على مبادرة العمل وهو الفعل (دنوت)، يعقبه فعل الخديعة بما يمثله من كفاءة وقدرة وقد دل عليهما الفعل (رميت)، وأخيرا يصل المتكلم إلى الفعل الدال على تحقيق الهدف والإنجاز، وقد دل عليه الفعل (أصبت)، مظهرا بهذه الحركية المرتبطة بجسد الذات تفوقا ومقدرة وكفاءة وجدارة وتحقيقا للغاية.

ونجد المتكلم يفضل زمن الليل فضاء لمزاولة مغامراته العاطفية، ربما لأنه أدعى للتخفي عن أعين الناس، حيث يقول الأعشى: (١)

٤. وَلَقَدْ طَرَقْتُ الْحَيَّ بَعْدَ النَّوْمِ تَنْبَحُنِي كِلابُهْ
١١. أَقْبَلْتُ أَمْشِي مِشْيَةَ الْحَشْيَانِ مُزْوَرًّا جِنَابُهْ

فطرق الحي: إتيانه ليلا(٢)، وكأن الحي قد أصبح امرأة بحد ذاته، فهذا الفعل الحركي يمثل أيقونة سيميائية تستحضر المرأة إلى السياق، وما يزيد الأمر خفاء هو حركية المشي التي يتوصل بها المتكلم إلى لقاء المرأة؛ حيث شبه مشيته بمشية الحشيان المصاب بضيق تنفس وقد خفض رأسه وصدره متضائلا، أي أنه يتسلل خفية، وهذا الفعل الحركي يشكل أيضا أيقونة سيميائية ثانية تجمع المتكلم والحشيان بجامع تضاؤل الجسد وخفض الرأس والصدر؛ لتحقيق خفية هذا الجسد عن أعين الرقباء.

تعتمد الذات المتكلمة على جسدها في سبيل الوصول إلى مبتغاها، فإذا ضعف الجسد ضعفت في المقابل فرصة نيل المبتغى والوصول إليه، ولهذا يُرفض الجسد الضعيف الذي فقد الشباب، ويُطلب الجسد القوي الفتي الذي يتجاوز العثرات والمهالك، " فالجسد هو الواجهة الأولى للذات ولانفعالاتها، وهو أيضا مفتاح الأفعال ومصدرها "(٣) يقول الأعشى متابعا إصرار الذات المتكلمة المستميتة على الالتقاء بالمرأة المحبوبة: (٤)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٤، ص٣٣٥.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طرق).
(٣) بنكراد، (سعيد): سيميائيات الصورة الإشهارية...، مرجع سابق، ص٨٧.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٤، ص٣٣٧.

١٥. وَلَــوْ انَّ دُوْنَ لِقَائِهَــا الــــ ـمَرُوْتُ دَافِعَــةً شِـعَابُهْ

١٦. لَعَـبَرْتُهُ سَـبْحَاً وَلَـوْ غُمِـرَتْ مَـعَ الطَّرْفَـاءِ غَابُـهْ

١٧. وَلَــوْ انَّ دُوْنَ لِقَــائِهَا جَــبَلاً مُزَلَّقَـةً هِـضَابُهْ

١٨. لَنَظَـرْتُ أَنَّـى مُرْتَقَـا هُ وَخَيْـرُ مَـسْلَكِهِ عِقَابُـهْ

١٩. لأتَيْـتُهَا إنَّ المُحِـــ ـبَّ مُكَلَّـفٌ دَنِـسٌ ثِيَابُـهْ

٢٠. وَلَــوْ انَّ دُوْنَ لِقَائِـهَا ذَا لِبْـدَةٍ كَـالزُّجِّ نَابُـهْ

٢١. لأتَيْتُــهُ بِالــسَّيْفِ امْــ ـشِي لا أهَـدُّ وَلا أهَابُـهْ

فإذا كان العائق نهرا عظيما فياضا فإن الذات المتكلمة تلجأ إلى فعل حركي جسدي هو (السباحة) لقطع هذا النهر وتجاوزه إلى المحبوبة، وإذا كان العائق جبلا مرتفعا شاهقا زلقا فإن الذات تعتمد على فعل حركي جسدي هو ارتقاء هذا الجبل والسير في مسالكه الزلقة الوعرة من أجل الوصول إلى المرأة، ولو كان العائق أسدا ضاريا مفزعا بأنيابه الحداد لقامت الذات إلى فعل حركي هو المواجهة بالسيف دون خوف أو فزع، فالأفعال الجسدية الثلاثة (سباحة النهر، وتسلق الجبل، ومواجهة الأسد) تشكل كل منها مشهدا أيقونيا يوافق رغبة الذات في التدليل على تفوقها وفاعليتها الجسدية، بالإضافة إلى أنها تمثل قرائن سيميائية تحيل إلى تحمل الذات المخاطر والموت لهذا الجسد في سبيل الظفر بالمرأة التي تعادل الحياة، فتجاوز الذات للموت هو في سبيل بلوغ الحياة وتحقيقها سيميائيا.

وبالإضافة إلى تجاوز المتكلم بفعل حركته الجسدية عناصر طبيعية كالماء (النهر)، والتراب والصخور (الجبل)، والحيوان (الأسد)، نلحظه يواجه حرارة الشمس الشديدة، حيث يقول الأعشى:(١)

١٨. وَيَـوْمٍ مِـنَ الـشِّعْرَى كَـأَنَّ ظِبَـاءَهُ كَوَاعِـبُ مَقْـصُورٌ عَلَيْهَـا سُـتُوْرُهَا

١٩. عَصَبْتُ لَـهُ رَأسِـي وَكَلَّفْـتُ قَطْعَـهُ هُنَالِـكَ حُرْجُوْجَـاً بَطِيْنَـاً فُتُوْرُهَـا

فالفعل الحركي (عصبت رأسي) يمثل قرينة سيميائية دالة على التهيؤ للأمر وإعداد العدة له، فهو انزياح استبدالي كناية عن صفة الاستعداد والتهيؤ للمواجهة...

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق ، ق٨٢، ص٤٢٣. حرجوج: ناقة ضامرة.

فالذات المتكلمة مستعدة في زمن النهار لحرارة الشمس، وعند حضور الليل المدلهم شديد السواد فإن الذات المتكلمة تتخطاه بما تمتلكة من قدرة وكفاءة، وذلك في قول الأعشى: (١)

٢٣. ولَيْلٍ يَقُولُ القَومُ مِنْ ظُلْمَاتِهِ ... سَوَاءٌ بَصِيرَاتُ العُيُونِ وَعُورُهَا

٢٥. تَجَاوَزْتُهُ حَتَّى مَضَى مُدْلَهِمُّهُ ... وَلَاحَ مِنَ الشَّمْسِ المُضِيئَةِ نُورُهَا

فالتجاوز فعل حركي يمثل قرينة سيميائية دالة على النجاة وتحقيق الغاية، ويظهر أن هذا الفعل تجاوز لليل أسود ــ يعادل الموت والظلمة والسكون والموت والنوم ــ إلى نهار منير بشمسه المضيئة، فالذات تقوم بفعل عبور زماني تنتقل فيه بكفاءتها من الظلمة إلى النور؛ تحديا وقدرة وتحقيقا لوجودها وحياتها.

وإذا كانت سيمياء الحركة الجسدية للذات دالة على القوة والشباب فالامتناع وعدم الخضوع، فإن ضعف الحركة علامة سيميائية دالة على توديع عناصر الشباب والقوة فالاقتياد والمطاوعة، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٢. وَطَاوَعْتُ ذَا الحِلْمِ فَاقْتَادَنِي ... وَقَدْ كُنْتُ أَمْنَعُ مِنْهُ الرَّسَنْ

فاقتياد ذي الحلم والعقل للمتكلم يمثل قرينة سيميائية دالة على بلوغه مبلغ الشيوخ وما يتصفون به من حلم وهجر للصبى، وقد تمثلت عملية الاقتياد بأداة الرسن (الحبل)، وكأن جسد الذات المتكلمة قد أصبح جسد بعير يقاد بالحبل ويجر به حيث يريده مقتاده، فهي مطاوعة وخضوع وذلة.

فالانقياد علامة جسدية تقترن بمؤشر الكبر وفقدان البصر وربما فقدان البصيرة والعقل، حيث يقول الأعشى:(٣)

٢٤. عَلَى أَنَّهَا إِذْ رَأَتْنِي أُقَا ... دُ قَالَتْ بِمَا قَدْ أَرَاهُ بَصِيرَا

فقدَ المتكلم بصره وحلت القناة (العصا) رديفا للعين توجه صاحبها إلى طريقه، ويعتمد كذلك على قائد أمير يوجهه ويرشده كي لا يقع في عثار الطريق ومهالكها، يقول الأعشى: (٤)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨٢، ص٤٢٣. ادلهم الليل: اشتد سواده.

(٢) المصدر نفسه، ق٢، ص٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ق١٢، ص١٤٥.

(٤) المصدر نفسه، ق١٢، ص١٤٥. الوعث والوعور واحد: وهي الطريق الخشنة العسيرة.

٢٧. إذَا كَـانَ هَـادِي الفَتَـى فِـي الـبِلاَ دِ صَـدْرَ القَنَـاةِ أطَـاعَ الأمِيْـرَا
٢٨. وَخَـافَ العِثَـارَ إذَا مَـا مَـشَى وَخَـالَ الـسُّهُوْلَةَ وَعْثَـاً وَعُـوْزَا

يبدو أن إطاعة الأمير تمثل رمزا سيميائيا لأي توجيه آمر، كالعقل أو السلطة السياسية، وحضور العصا مؤشر سيميائي لبلوغ صوت النص عمرا وصل فيه إلى طول تجربة وفهم للحياة يطيع بموجبها عقله ولا يلتفت إلى هواه وجهله. و يمكن عد حضور العصا مؤشرا للضعف وفقدان البصر بما يحيل ــ أيضا ــ إلى رمز سيميائي لفقدان النظر والرؤية والبصيرة، ومن ثم حضور السلطة السياسية الآمرة، فإذا انتفت هذه العناصر من الإنسان اضطر إلى إطاعة غيره تجنبا للمهالك والعثار والشرور...، إن " الجسد نظام من العلامات الدالة والمنتجة للمعاني "(١) المضمرة.

والمشي بوصفه حركة جسدية يستدعي التقدم في المسير، ويشكل قرينة سيميائية تحيل إلى السعي البطيء لتحقيق الوجود والغاية والإنجاز، فإذا توقف المشي وانتهى فإنه علامة جسدية تستدعي فقدان القوة وتوديع عناصر الشباب والحياة، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢٠. رَدَّهُ دَهْـرُهُ المُـضَلّلُ حَتَّـى عَـادَ مِـنْ بَعْـدِ مَـشْيِهِ لِلـدَّلِيْفِ

إن للزمان أثرا فاعلا في الذات، إذ يرد حالها من قوة إلى ضعف، فتعود كالطفل ــ قبل أن يخطو بقدميه ــ ضعفا وعدم مقدرة على تلبية الحاجات، فالدليف مشي بطيء مع تقارب الخطو وقصره(٣)، فهو حركة جسدية تمثل قرينة سيميائية دالة على الضعف وتوديع عناصر الشباب والحياة.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للحركية** يستمد حقوله الدلالية من **الغدو والإبكار، والمغامرة، والمشي والاقتياد.**

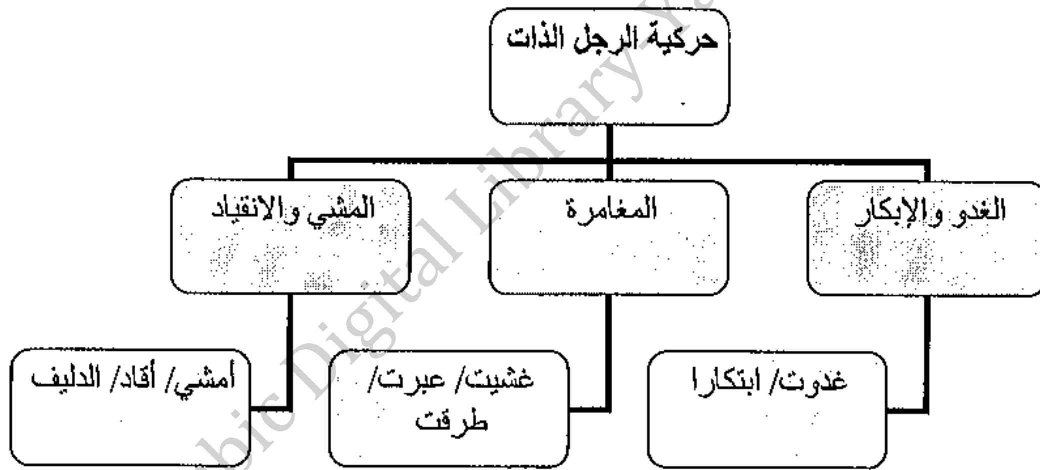
فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للحركية**)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **للغدو والإبكار** من جسد الرجل الذات: غدوت قبيل الشروق/ باكرت حدها/ باكرت سوارها/ غدوت إلى الحانوت/ غدوت لعازب/ ابتكارا/ باكرتها فادمجت ابتكارا.

---

(١) ابن حتيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع...، مرجع سابق، ص١٧.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٣، ص٣٦٥.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دلف).

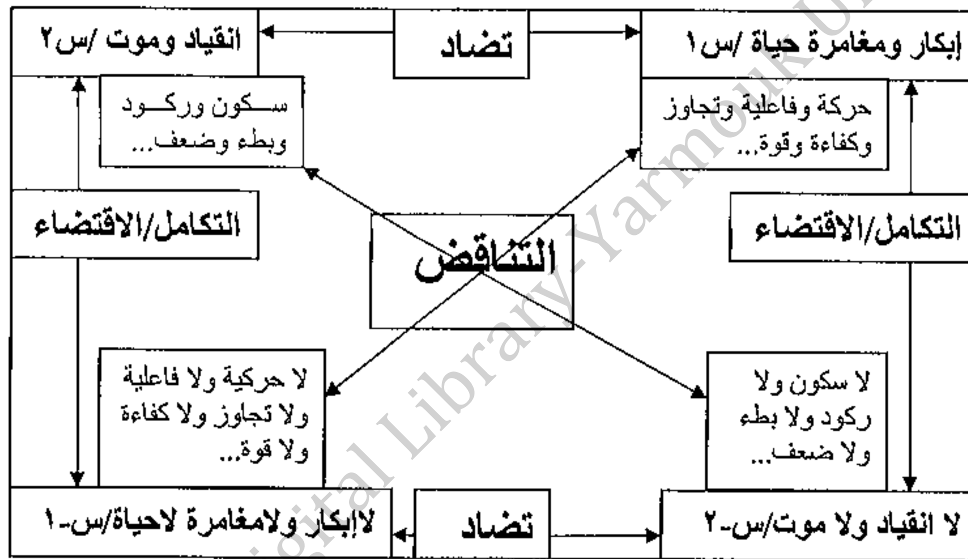
ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للحركية**)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **للمغامرة** من جسد الرجل الذات: غشيت خدورا/ فدخلت/ فبت/ قسمتها/ ثنيت/ لمست/ دنوت/ رميت/ أصبت/ طرقت الحي/ عبرته سبحا/ نظرت أنى مرتقاه/ لأتيتها/ لأتيته/ عصبت رأسي/ تجاوزته.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي (**للحركية**)، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **للمشي والانقياد** من جسد الرجل الذات: أقبلت أمشي/ أمشي/ اقتادني/ أقاد/ مقتادا عنان جوادٍ/ إذا ما مشى/ بعد مشيه للدليف.



إن الحقول الدلالية السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة **لحركية الرجل الذات**، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن حركية الرجل الذات علامة سيميائية دالة على مبادرة اللذة واقتناص مستلزمات الحياة وطلب عناصرها والحرص عليها، والاطمئنان والمواصلة، وتفوق الذات وإثبات الفاعلية والكفاءة الجسدية وتجاوز الموت، والاستعداد لمواجهة والتجاوز لتحقيق الوجود والقوة، أو الدلالة على الضعف والاقتراب من الموت، وتوديع عناصر الشباب.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية **لحركة الرجل الذات** في مربع غريمـــاس علـــى النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لحركة الرجل الذات

المبحث الثاني: سيميائية جسد الرجل الممدوح في شعر الأعشى

يقع هذا المبحث في خمسة أجزاء، يمثل كل منها علامة سيميائية من جسد الرجل الممدوح الذي عادة ما يكون قائدا فارسا، أو رئيسا لقبيلة، أو مجموعة من القبائل يصل برئاستها إلى مرتبة الملك، ويوصله صوت النص إلى مرتبة الإله المقدس في ربطه لعناصر جسده بالسماء، ويضفي عليه نورانية وعلوا وكرما وقوة... وغيرها، إنها بطولة ثقافية/اجتماعية " فكل بطل يحدثنا عنه التاريخ ما هو إلا وظيفة تتكثف فيها روحية الجماعات وحاجاتها الوجودية ومثلها العليا وقيمها..." (١). يبدأ هذا المبحث بالعلامة الجسدية (اليد) التي تحيل إلى الكرم والوفاء والعون...، أما العلامة الثانية فهي (الوجه) الذي لا يظهر إلا مضيئا منيرا يستدعي كرم صاحبه وعلو منزلته مع هيبة ووقار...، وتبدو العلامة الجسدية (القلب) من جسد الرجل الممدوح، فتحيل إلى ما يحمله الممدوح من بهجة وقوة...، أما الجزء الرابع فخصص (للحركة واللون) بوصفهما علامتين دالتين على الحياة والفاعلية وثبات الشرف...، ويختم هذا المبحث بسيمياء الصفات الكلية التي تبين هيئة الجسد من طول وخشوع ورزانة...، وقد مثلت هذه الصفات فضائل الممدوح الخُلقية من كرم ووقار وعزة وإغاثة...، وكما في المبحث الأول فقد استثمرت الحقول الدلالية والانزياحات الأسلوبية المجازية، يعضدهما مربع غريماس السيميائي بما يضفيه من منطقية وتعزيز سبل الفهم لبنية المضمون وتركيز لها.

يتألف هذا المبحث ـ كما تقدم ـ من العلامات السيميائية الآتية:

أولا: سيميائية اليد

ثانيا: سيميائية الوجه

ثالثا: سيميائية القلب

رابعا: سيميائية الحركة واللون

خامسا: سيميائية الصفات الكلية

---

(١) الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي...، مرجع سابق، ص٣٥.

أولا: سيميائية اليد من جسد الرجل الممدوح

تعد اليد من أبرز العلامات الجسدية للرجل الممدوح، وتقترن هذه العلامة بمؤشر سيميائي دال على كرم الممدوح وعطائه الذي يتوجه به إلى الذات المتكلمة أو غيرها، وترتبط هذه العلامة (اليد/الكف) بالندى والفضل والوفاء والقوة والتحرر من القيود...، وقد استثمر الأعشى هذه العلامة من جسد الرجل الممدوح أيما استثمار بوصفها قرينة أو أيقونة دالة في ثنايا نصوصه، فكلما تخلص المتلقي من أفق الغايات العملية الوظيفية المباشرة للجسد تفتحت أمامه آفاق متعددة وإمكانات تأويلية وقرائية متجاوزة لا تكتفي بالدلالة الموضوعية المباشرة، بل تحقق سيرورة دينامية تفاعلية للعلامة السيميائية المادية، تحيل إلى الفكر والثقافة... " فالجسد بوصفه بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري/الثقافي يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائية " (١).

مدح الأعشى الغني والفقير، القائد الرئيس والمرؤوس، لكن ممدوحيه في الأغلب من القادة الفرسان أصحاب الرياسة والمنعة والقوة والعطاء...، حيث نجده يتكسب بشعره فيعلي من مراتب هؤلاء ويصفهم بأفضل الصفات الخَلقية والخُلقية، وهذا لا يعني عدم اهتمامه بمن هم دونهم، فيظهر مثلا مدحه (للمحلق) الرجل الفقير الذي أكرم شاعرنا واستضافه، فمن ذلك قوله فيه: (٢)

٦١. طويلُ اليَدَيْنِ رَهْطُهُ غيرُ ثِنْيَةٍ   أشَمُّ كَرِيمٌ جَارُهُ لا يُرَهَّقُ

إن إضافة الطول إلى اليدين يعد انزياحا استبداليا كناية عن عظم الشأن وطول الباع وتحصيل ما يريده بقوة، ويجوز أيضا أن يكون طول اليدين كناية عن الكرم والعطاء، فهذه الكناية تشكل قرينة سيميائية تحيل إلى ما قدمت من دلالتي عظم الشأن أو الكرم، فاليد قرينة الكرم وملازمة للإعطاء، فلا يتم على الحقيقة تقديم الطعام أو المال إلا باليد، فهي علامة حدِّيَّة الاستعمال، لا تنفك عن العطاء والكرم، أو القوة والبطش.

وتستمد اليد دلالات إضافية حسب السياق اللغوي في مستوييه العمودي والأفقي، فبمجرد أن تمتلك اللغةُ والصورةُ الجسدَ " يكف عن أن يكون جسدا واقعيا ليغدو جسدا ثقافيا بالدرجة

---

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص١٩٩.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٣، ص٢٧٥.

الأولى، ومتى ما مسَّ الوصفُ الجسدَ فإنه يتعامل معه انطلاقا من مخزونه الفكري وذاكرة اللغة وقيمها وأخلاقها..." (١)، يقول الأعشى في مدح قيس بن مَعْدِيكَرب: (٢)

٣. مُتَحَلِّبِ الكَفَّيْنِ مِثْلِ البَدْرِ قَوَّالٌ وَفَاعِلْ

فالمضاف (متحلب) علامة لسانية تفيد (المطاوعة) في صيغتها الصرفية (تفعل)، أما ابتداؤها بالميم فقد أضاف إليها معنى جديدا وهو (الفاعلية)؛ بحيث تصبح الكفان مطاوعة للسيلان وفاعلة في ذاتها لهذا السيلان. بالإضافة إلى استعارة الحلب لليدين بحيث تتحول اليدان إلى أيقونة سيميائية موافقة للضرع في تحلبه وجريان الحليب منه، ولا يسيل الحليب من الضرع دون حلب إلا إذا امتلأ وفاض عن حيزه، فتعبير (متحلب الكفين) قرينة سيميائية، وهي انزياح كنائي يحيل إلى الكرم والعطاء المرتبط بالرجل الممدوح، فوراءُ كل استعارةٍ (كل أيقونةٍ) كناية خفية (قرينة خفية).

تلازم صفة الكرم ممدوحي الأعشى ومنهم (قيس بن مَعْدِيكَرب)، وذلك في قصيدة أخرى يقول فيها الأعشى: (٣)

١٩. قِبَلَ امْرِئٍ طَلْقِ اليَدَيْنِ مُبَارَكٍ أَلْفَى أَبَاهُ بِنَجْوَةٍ فَسَمَا لَهَا

إن المضاف (طلق) صفة مشبهة تدل على صفة ملازمة للمضاف إليه وثابتة فيه أو شبه ثابتة، وتحيل هذه الصفة (طلق) إلى الانطلاق وعدم التقييد، دلالة على التحرر، وما إضافتها إلى اليدين من جسد الرجل الممدوح إلا لتفعيل هذه المعاني، بحيث يؤدي اجتماع المضاف والمضاف إليه وظيفة أيقونية داخل السياق تصير فيه اليد إنسانا حرا طليقا، وهذه الأيقونة بدورها تحيل إلى انزياح كنائي (قرينة سيميائية) تدل على انطلاق اليدين بالكرم والعطاء والخير، فتعبير الإضافة (طلق اليدين) علامة سيميائية تؤشر على صفة الكرم الوافر الجزيل.

إذا كانت دلالة المضاف (طلق، متحلب) محصورة ـ كما في المثالين السابقين ـ بمعانيها الصرفية والمعجمية في العلامة الجسدية (اليد)، فإننا نجد العكس؛ حيث تقع العلامة الجسدية (اليد) موقع المضاف فتحصر دلالتها كاملة في المضاف إليه، إذ يقول الأعشى: (٤)

---

(١) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ص٨٦-٨٧.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٦، ص٣٩٧.
(٣) المصدر نفسه، ق٣، ص٧٩. النجوة: ما ارتفع من الأرض.
(٤) المصدر نفسه، ق٣٣، ص٢٧٥.

٥٤. يَــداكَ يَــدَا صِــدْقٍ فَكَــفٌّ مُفِيْــدَةٌ وَأُخْــرَى إِذَا مَــا ضُــنَّ بِــالزَّادِ تُنْفِــقُ

فالصدق نقيض الكذب، والصدق نقيض السوء(١)، ومن ثم فيدا الرجل الممدوح تتجمعان في صدق وخير وعطاء وفضل، ويكون التعبير (يدا صدق) قرينة سيميائية دالة على الخير والفضل والكرم المؤكد الصادق، هذا بالإضافة إلى حلول اليد محل اللسان عن طريق الانزياح الاستبدالي الاستعاري، فأصل التعبير (لسان صدق) وبهذا تتشكل لدينا أيقونة سيميائية تجمع اليد واللسان في بوتقة واحدة.

ونلحظ أن صوت النص قام بتقسيم يدي الممدوح في جزئين هما: (كف مفيدة): قرينة الإفادة والعطاء. (كف تنفق): قرينة الكرم وإغاثة الناس في وقت يقل فيه الإنفاق ويضن بالزاد. ومن ثم فهما (كفان) تشكلان انزياحا استبداليا يجمع المجاز المرسل والكناية، ودلالة الكناية ما قدمته، أما المجاز المرسل فذكر فيه الجزء (الكف) وفعلها وهو الإنفاق والإفادة وأراد الكل أي (الممدوح) الذي يقوم بهذا العمل، فالنظر إلى التعبير من جهة الكناية يشكل قرينة سيميائية، أما النظر إليه من جهة المجاز المرسل فيشكل أيقونة سيميائية بتشابه فعل الجسد الكامل (الممدوح) مع الجزء الجسدي (الكف).

ويشخص الأعشى الكفين أو لنقل: يؤيقنهما، مشكلا منهما رديفا مشاركا للممدوح في فعله، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢٥. وَمَــا ذَاكَ إِلاَّ أَنَّ كَفَّيْــكَ بِالنَّــدَى تَجُــودَانِ بِالإِعْطَــاءِ قَبْــلَ سُــؤَالِكَا

فقد أخبر عن الكفين بأنهما تجودان، وتجود فعل مضارع دال على استمرارية العطاء من هاتين الكفين اللتين حلتا محل الممدوح في كرمه (نداه)، وقد شكلتا أيقونة سيميائية مجازية (علاقته السببية؛ فالكف سبب الجود) تتضافر فيها الكفان مع الممدوح في كرمه، وتشكلان عونا له ومساعدا على تحقيق هذا العطاء؛ بحيث لا تحوج الكفان السائل المحتاج إلى سؤال الممدوح، بل تقومان بالإكرام قبل السؤال، وهذه قرينة دالة على معرفة الرجل الممدوح بمواطن الحاجة في مجتمعه، بالإضافة إلى عطائه الوفير الذي لا يفرق فيه بين أحد، وربما يكون أسلوب تعريض (تأشير) بالكناية عن حاجة المتكلم لعطاء الرجل الممدوح.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صدق).

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١١، ص١٤١.

وتنوب اليد عن صاحبها في عطائه وكرمه، وذلك في قول الأعشى يمدح إياس بن قبيصَة الطّائي: (١)

٣٦. وَصَبْرٌ عَلَى الدَّهْرِ فِي رُزْئِهِ   وَإعْطَاءُ كَفٍّ وَإجْزَالُهَا

فلم يكتف الممدوح بالإعطاء، بل إنه يجزل فيه، فهو عطاء كثير وافر، ويظهر أن الكف قد شكلت مجازا مرسلا بعلاقته الجزئية في ذكر الجزء وإرادة الكل، أو عده مجازا مرسلا بعلاقته السببية؛ لأن الكف سبب للعطاء، وقد ارتكزت الدلالة في هذا الجزء (الكف) وحصرت فيه ليكون منبعا للخير وقرينة على الكرم.

ويخاطب الأعشى ناقته التي تعادل همته وشخصه فيعدها بالفضل والعطاء القادم من ممدوحه الرسول محمد ـ صلى الله عليه وسلم ـ، إذ يقول: (٢)

١٣. مَتَى مَا تُنَاخِي عِنْدَ بَابِ ابْنِ هَاشِمٍ   تُرِيحِي وَتَلْقَيْ مِنْ فَوَاضِلِهِ يَدَا

اليد منصوبة على أنها مفعول به، وأصل التركيب (تلقي يداً من فواضله)، ويمكن أن نعد اليد بدلَ اشتمال من الفواضل، أي تصير شبه الجملة (من فواضله) في محل نصب على المفعولية، ليشكل العطاء والخير والفضل ـ بناء على ذلك ـ جزءا من اليد في اشتمالها على الفضائل والعطاء، وتصير اليد قرينة سيميائية تجاور الفضل وتتماهى به، بحيث لا نستطيع فصل أي منهما عن الآخر.

تصبح اليد فاعلا يحل محل الممدوح في الحصول على ما يريد، حيث يقول الأعشى في مدح قيس بن مَعْديكَرب: (٣)

٣٩. ثَقِفٌ إذَا نَالَتْ يَدَاهُ غَنِيمَةً   شَدَّ الرِّكَابَ لِمِثْلِهَا لِيَنَالَهَا

فموقع (يديه) ضمن النسق التركيبي هو(الفاعلية)، بحيث تشكل مجازا مرسلا علاقته سببية؛ لأن اليد سبب في هذه الغنيمة؛ أي أنها قرينة سيميائية مجاورة للغنيمة ومسببة لها، وترتبط اليد هنا بالقوة والمهارة التي ترتد إلى الممدوح؛ لأن الغنيمة تحتاج إلى شخص حاذق قوي يحصلها. وتعد اليد أيضا ممثلا سيميائيا لمجاز مرسل بعلاقته الجزئية؛ لأن اليد جزء من الجسد وقد نابت عنه (عن الممدوح)، ومن ثم تصير اليد أيقونة سيميائية حاضرة تستدعي

---

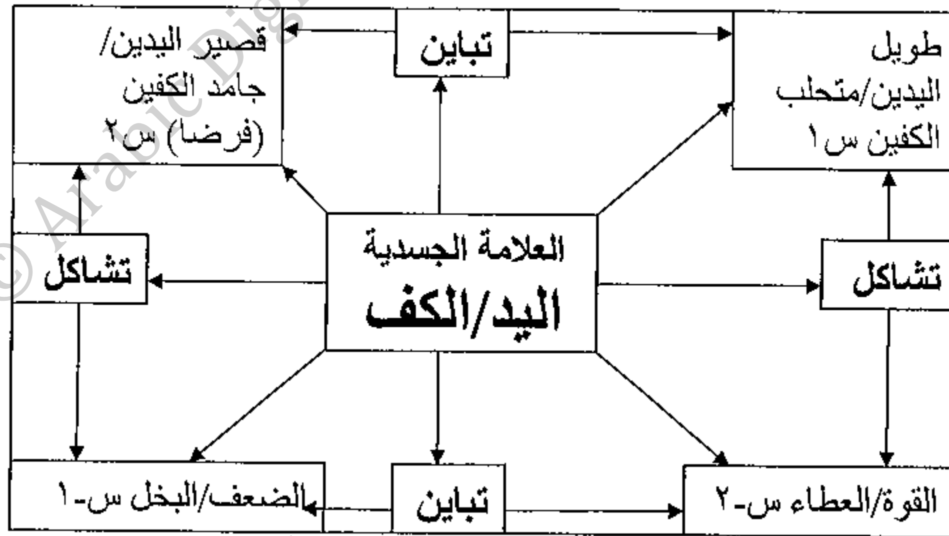
(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢١، ص٢١٧.
(٢) المصدر نفسه، ق١٧، ص١٨٥.
(٣) المصدر نفسه، ق٣، ص٨١. ثقف: رفيق حاذق.

الممدوح الغائب إلى السياق، فتجتمع الأيقونة والقرينة في علامة واحدة ضمن سياق واحد، فاليد من جسد الرجل الممدوح ذات فاعلية وغنى ضمن سياقها النصي.

يظهر أن سيمياء **يد الرجل الممدوح** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: طويل اليدين/ متحلب الكفين/ طلق اليدين/ يدا صدق/ كف مفيدة/ كف بالزاد تنفق/ كفيك تجودان بالإعطاء/ إعطاء كف وإجزالها/ تلقي من فواضله يدا/ نالت يداه غنيمة.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة ليد الرجل الممدوح، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **يد الرجل الممدوح** علامة سيميائية دالة على عظم الشأن وطول الباع والقوة، والفضل والخير والكرم، والعطاء دون تقييد مع وفرة وإجزال مستمر لا ينقطع.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية **ليد الرجل الممدوح** وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من المربع السيميائي، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل ليد الرجل الممدوح وفق مبدأ المربع السيميائي

ثانيا: سيميائية الوجه من جسد الرجل الممدوح

لا يظهر الوجه من جسد الرجل الممدوح في شعر الأعشى إلا مضيئا منيرا أغر مثل البدر...، فالوجه علامة سيميائية تستدعي القمر والشمس والنجوم وكل لامع مضيء، فهو أيقونة في تشبيهه بهذه العناصر الضوئية، وهو قرينة حاضرة تستدعي الغائب، وهو رمز يشير إلى إيحاءات التقديس والمنزلة العالية للممدوح وتماهيهِ مع عناصر عبدها العرب قبل الإسلام وأضفوا عليها جلالا وهيبة، فأصبح بديلا رمزيا ينوب عنها، بالإضافة إلى الدلالات النفسية التي تؤثر في المتلقي بما يثيره الضوء والنور من راحة واطمئنان، وغيرها من الدلالات الاجتماعية والإنسانية.

يجعل الأعشى ممدوحه أياس بن قبيصة الطائي مشرقا منيرا عزيزا على الدوام، وهذا ما يظهر في وجهه؛ لأن " اللاوعي... مسجل في الجسد "(١) عامة ويتركز في الوجه خاصة، وتظهر دلالات ذلك فيه، حيث يقول: (٢)

٣٢. ولَمْ يَنْتَكِسْ يَوْمَاً فَيُظْلِمَ وَجْهُهُ ليَرْكَبَ عَجْزَاً أوْ يُضَارِعَ مَأثَمَا

إن النكوس علامة جسدية تقترن – في إمالة الوجه وطأطأة الرأس – بالذلة أو ارتكاب فعل مكروه(٣)، وقد دل على هذا المعنى (إظلام الوجه) الذي يعد – أيضا – قرينة سيميائية دالة على ابتعاد الممدوح عن الذلة وطأطأة الرأس، وما إظلام الوجه إلا اسودادا لونيا فيه كأنه القمر في خسوفه وغياب نوره، ومن ثم يتحول وجه الممدوح إلى رمز سيميائي دال على العلو والتقديس؛ لأن (الوجه والقمر) قد شكلا أيقونة سيميائية تستدعي عناصر شبه بينهما في استعارة نور القمر إلى وجه الممدوح.

ويصرح الأعشى بهذه العلاقة ما بين وجه الممدوح والقمر في قوله مادحا قيس بن معديكرب: (٤)

٣. مُتَحَلِّبِ الكَفَّيْنِ مِثْلِ البَدْرِ قَوَّالٌ وَفَاعِلْ

---

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص٨٥.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٥، ص٣٤٧.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نكس).
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٦، ص٣٩٧.

فقوله: مثل البدر مشبه به حذف المشبه وهو (الوجه)، ومن ثم فهو انزياح استبدالي على سبيل الاستعارة التصريحية، وقد شكلت هذه الاستعارة أيقونة سيميائية تحيل إلى إشراقة وجه الممدوح ونوره الذي يضارع القمر البدر (المكتمل)، وتصير هذه الأيقونة علامة رمزية يكون فيها الممدوح ركيزة سيميائية دالة على الكمال والمثالية.

وتصل فاعلية النورانية في وجه الممدوح إلى أن يُستَمْطَرَ الغمامُ به، وذلك في قول الأعشى مادحا هوذة بن علي الحنفي: (١)

٥١. أغرُّ أبْلَجُ يُستَسْقَى الغَمَامُ بِهِ   لوْ صَارَعَ النَّاسَ عَنْ أحْلامِهِمْ صَرَعَا

إنه وجه أبيض صبيح واضح، نقي مشرق يسفر عن نور ووضاءة، ومن ثم فالوجه قرينة سيميائية دالة على الحسن والقيادة (فغرة القوم: سيدهم(٢))، ويشكل أيقونة سيميائية توافق القمر أو الشمس، ووصول هذا الوجه من جسد الممدوح إلى تفعيل المطر من الغمام يؤكد رمزية الرجل الممدوح؛ بحيث يحيل إلى قرينة ورمز سيميائيين، تدل القرينة على بركته وعطائه الوفير، ويدل الرمز على التقديس في مجتمع الجاهلية وأعرافه، حيث يصل الرجل البطل القائد بعطائه ورياسته إلى مرتبة الإله في عقول أبناء القبيلة الذين يربطون كل خير بهذا الرجل، وأبرز علامات الجسد الدالة على ذلك هو الوجه.

ولهذا يقترن الوجه من جسد الرجل الممدوح بالعطاء والجود، فما استحق الرجل الرياسة للقبيلة إلا بفضل جوده وكرمه على أبناء عمومته، بالإضافة إلى صفاته الخُلقية والقيادية، حيث يقول الأعشى في مدح المحلق، رغم أنه من العامة، وقد ارتقى به الأعشى إلى مرتبة القادة في قوله: (٣)

٥٥. تَرَى الجُودَ يَجْرِي ظَاهِرًا فَوْقَ وَجْهِهِ   كَمَا زَانَ مَتْنَ الهِنْدُوَانِيِّ رَوْنَقُ

تحول الجود إلى ماء يسيل فوق وجه الممدوح، وبهذا يصبح الوجه نهرا فياضا يترقرق فيه الماء، فهو علامة أيقونية تستمد عنصر المائية من الجريان، ويضاف إلى هذه الأيقونة أيقونة أخرى تعضدها وذلك في إضافة الرونق إلى وجه الممدوح الموافق للسيف، إنه تشبيه تمثيلي (أيقونة تدخل ضمن سيرورة تدليلية لأيقونة أخرى)، تتحول هاتان الأيقونتان إلى قرينة

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٣، ص١٥٧. أغر: صبيح الوجه. أبلج من البلجة: وهي نقاوة ما بين الحاجبين. استسقى: طلب السقيا.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غرر).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٣، ص٢٧٥.

دالة على الكرم والوضاءة، فالمائية سبب مجاور الكرمَ ومقترن به، والسيف اللامع سبب مجاور الوضاءةَ ومقترن بها.

والوجه من جسد الرجل الممدوح علامة سيميائية ترتبط بالنور والضياء والبياض، ويحمل فاعلية تحل محل الجسد كاملا، حيث يقول الأعشى:(١)

٣٢. مُنِيْـرٌ يَحْسُرُ الغَمَرَاتِ عَنْـهُ   وَيَجْلُـوْ ضَـوْءُ غُرَّتِـهِ الظَّلامَـا

يمكن تقدير لفظة (وجهه) بوصفها مبتدأ (وجهه منير)، ويمكن تقدير جسد الممدوح كاملا (هو منير)، وفي كلتا الحالين استعارة أيقونية تحيل إلى القمر خاصة بجامع الإنارة والوضاءة، ويضيف إليها صوت النص فاعلية كشف الشدائد وإزالتها، وهو فعل يحول الممدوح — في ارتباطه بالقمر و كشف الشدة — إلى رمز التقديس والإغاثة؛ " فالجسد وسيلة يستطيع الأبطال بوساطتها الارتفاع إلى مرتبة الآلهة "(٢).

ويعضد الشطر الثاني من البيت هذا المنحى التأويلي، حيث يصير وجه الممدوح شمسا بطلعته يزول الظلام، وبهذا يصبح الوجه أيقونة سيميائية تجمع الصباحة والحسن والوضاءة بما يجعل من وجه الممدوح ضمن السيرورة التدليلية موافقا للشمس وحالا محلها حين تطلع فتزيل ظلام الليل، وهو كناية عن صفة الإنقاذ من الشمس (الممدوح)، وكشف الشدائد التي توازي الظلام، فيتحول الممدوح إلى رمز سيميائي دال على الرعاية و الإغاثة والتقديس.

ويصرح الأعشى بهذا التماهي ما بين وجه الممدوح وضوء الشمس ونور القمر، وذلك في اعتذاره من علقمة بن علاثة مادحا له بقوله: (٣)

٥. فَهَـلْ تُنْكَـرُ الشَّمْسُ فِـي ضَـوْئِهَا   أوْ القَمَـرُ البَـاهِرُ المُبْـرِصُ

لقد استعار المتكلم ضوء الشمس لوجه الممدوح حسنا ووضاءة وبياضا ورفعة وجلالا وهيبة، واستعار نور القمر له وضاءة وبياضا واكتمالا ورفعة وسكينة... مشكلا بهاتين الاستعارتين أيقونة سيميائية تجمع عناصر الشبه السالفة الذكر ما بين المستعار منه (الشمس

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٩، ص٢٤٩.
(٢) مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص١٣.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨١، ص٤١٩. بهر القمر: أضاء حتى غلب ضوؤه على الكواكب. البرص: داء يصيب الجلد منه بقع بيضاء، وسموا القمر أبرص على التشبيه بمن يصيبه البرص.

والقمر) والمستعار له (الممدوح)، وتحيل هذه الأيقونة إلى رمز سيميائي دال على الجلال والكمال والمثالية والتقديس. (١)

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للوجه** يستمد حقوله الدلالية من **اللون**.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(اللون)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لوجه** الرجل الممدوح: أغرّ/ أبلج/ منير/ رونق/ يجلو الظلاما/ يظلم وجهه/ الشمس في ضوئها/ القمر الباهر.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلا لسانيا يشكل البنية الدلالية المجردة **لوجه** الرجل الممدوح، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي **أن وجه الرجل الممدوح** علامة سيميائية دالة على العلو والتقديس، والكمال والمثالية والقيادة، والعطاء والكرم، وكشف الشدائد والإغاثة والرعاية، والجلال والهيبة، والعزة والرفعة، والحسن والسكينة. (٢)

ثالثا: سيميائية القلب من جسد الرجل الممدوح

ورد القلب من جسد الرجل الممدوح في شعر الأعشى على قلة، بحيث كان ذكره صريحا في شاهدين (قلبه/فؤاده)، وكان ضمنيا في شاهد ذكر فيه الصدر وما يعتمل داخله دالا على القلب، وينسب الأعشى إلى القلب ـ في هذه الشواهد ـ الفرحَ والقوة والتوقد كالنار، وهي دلالات تفصح عما يحمله الرجل الممدوح من مشاعر، فالقلب قرينة سيميائية في مستواه المباشر، وأيقونة سيميائية في مستواه التصويري الخيالي، ورمز سيميائي في مستواه القار في أعراف الناس والمجتمع.

---

(١) انظر صورة الرجل المثالية وارتباطه بالإله القمر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص ص١٩٧-١٩٨.

(٢) سنرجئ تمثيل حقول العلامة الجسدية (وجه الممدوح) في المربع السيميائي إلى المبحث القادم (وجه المهجو) من أجل إظهار مقابلات التضاد والتناقض والتكامل في صورة أكثر جلاء ما بين مضمون العلامتين. وأي جزء في هذا الفصل لم يتبع مباشرة بالتمثيل المنطقي فإن هذا لا ينفي تمثيل مضمونه بالمقارنة مع مضمون علامة أخرى موافقة في أحد مباحث الفصل.

يقول الأعشى في مدح سلامة ذي فائش: (١)

١٥. أصْبَحَ ذو فَائِشٍ سَلامَةُ ذو الـ ـتَّفْضَالِ هَشّاً فُؤَادُهُ جَذِلاً

لقد نسب المتكلم الهشاشة إلى الفؤاد على سبيل المجاز المرسل، فهو انزياح استبدالي حل فيه الجزء (الفؤاد) محل الكل (الممدوح)؛ بحيث يصير التعبير (هشا فؤاده) أيقونة سيميائية تجعل الفؤاد بمنزلة الإنسان كاملا؛ بأخذه لخصائصه وصفاته من فرح بالخير والإعطاء، يضاف إلى ذلك دلالة اللين واللطافة في القلب الذي دل عليها الفعل (هشَّ).

ولا يختلف الخبر (جذلا) عن حال سابقه، بحيث جعل من الفؤاد إنسانا فرحا مبتهجا على سبيل المجاز المرسل بعلاقته الجزئية مشكلا أيقونة سيميائية جديدة، وكلتا الأيقونتين تمثلان علامة لقرينة سيميائية دالة على انشراح الصدر ولين الجانب...

ويقول الأعشى في مدح قيس بن معديكرب مظهرا عناصر القوة والحزم عنده: (٢)

٣٨. وَمَا إنْ عَلَى قلبِهِ غَمْرَةٌ وَمَا إنْ بِعَظْمٍ لَهُ مِنْ وَهَنْ

تعني الغمرة معجميا: الشدة من الشيء، والتغطية(٣)، وكلاهما معنيان (الشدة/التغطية) يصلحان في نسبتهما إلى قلب الرجل الممدوح؛ فلا تؤثر في قلب الممدوح شدة مهما كانت عظيمة، وقد تبادل القلب والممدوح الأدوار ضمن الأيقونة السيميائية التي تمثل علامة ــ في نطاق سيرورة التدليل ــ لقرينة دالة على القوة وتحمل الشدائد وعظائم الأمور.

أما معنى التغطية فتجعل من القلب مطمورا أو مغرقا في ماء أو تحت وحل أو طين أو أي حاجز، فتتكون صورة أيقونية تحيل إلى قرينة سيميائية تنفي عن قلب الممدوح الخنوع والاستكانة والضعف وعدم التدبر وعدم الفهم، وبهذا فالممدوح رجل فاهم عاقل واعٍ لما يدور حوله وليس بغافل أو ضعيف.

ويرد ذكر القلب من مشتملات الصدر في قصة السموءل الذي رفض إعطاء أسلحة امرئ القيس لأعدائه، فخُيِّرَ ما بين خيانة الأمانة أو قتل ابنه أمام ناظريه، فاختار قتله على أن يحمل

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٥، ص٢٨٥.
(٢) المصدر نفسه، ق٢، ص٦٩.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غمر).

عارا يُسب به طوال حياته، ولهذا يضرب بالسموءل المثل بالوفاء، حيث يقول الأعشى يمدح شُرَيْحَ بنَ حِصْنِ بن عِمْرَانَ بن السَّمَوْءَل: (١)

١٨. فَشَكَّ أَوْدَاجَهُ وَالصَّدْرُ فِي مَضَضٍ عَلَيْهِ مُنْطَوِيَاً كَاللَّذْعِ بِالنَّارِ

لقد احتمل السموءل حرقة في الفؤاد، وتوقدا كالنار في الصدر، وألما موجعا دائما في انطوائه بين الضلوع، ولم يردعه ذلك عن الوفاء بعهده وأمانته، إن نسبة الآلام والأوجاع والحرقة إلى القلب والصدر أبلغ من نسبتها إلى الجسد كاملا؛ حيث يحصر المتكلم هذه الآلام والأوجاع كلها في بؤرة واحدة من الجسد عن طريق المجاز المرسل بعلاقته الجزئية، فلا شك أن ذلك أشد إيلاما وأعمق أثرا في النفس، وازداد أثر الفعل في حصره بعضو يعد منبعا للمشاعر ألا وهو (القلب) المضمن في لفظة (الصدر) وما ينطوي عليه من الفؤاد الذي يشبه مفتأد النار في توقدها واشتعالها حزنا وألما وحرقة على قتل ابنه أمام عينيه، وبهذا يتحول مضمون البيت إلى صورة أيقونية تمثل علامة لقرينة سيميائية دالة على مدى الألم الذي أصاب السموءل الإنسان واعتمل في صدره.

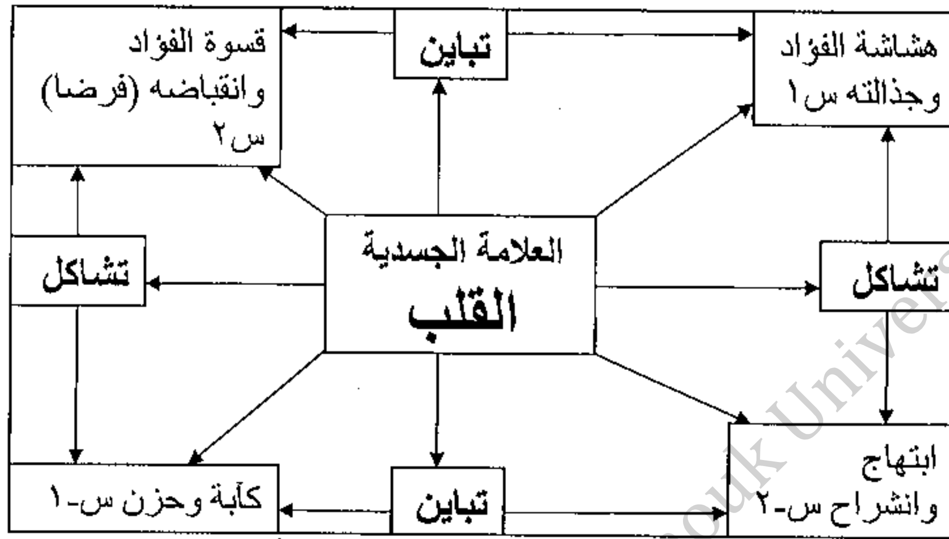
يظهر أن سيمياء **قلب الرجل الممدوح** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: هشا فؤاده/ جذلا فؤاده/ على قلبه غمرة/ الصدر في مضض/ منطويا كاللذع بالنار.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لقلب الرجل الممدوح، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **قلب الرجل الممدوح** علامة سيميائية دالة على الفرح والابتهاج مع لين الجانب واللطافة وانشراح الصدر، والقسوة وتحمل عظائم الأمور، والفهم والعقل والوعي، وتحمل الألم والحرقة، والشجاعة والابتعاد عن الضعف والخنوع.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية **لقلب الرجل الممدوح** وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس السيميائي، وذلك على النحو الآتي:

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٥، ص٢٣١. أوداج: جمع وَدَج، وهو عرق في صفحة العنق يقطعه الذابح فلا يبقى معه حياة. مضه الجرح: آلمه.



التباين والتشاكل لقلب الرجل الممدوح وفق مبدأ المربع السيميائي

رابعا: سيميائية الحركة واللون من جسد الرجل الممدوح

تكمن أبرز تمثلات الحركة الجسدية للرجل الممدوح ــ من شعر الأعشى ــ في الحرب والقتال، وتظهر الحركة قرينة سيميائية دالة على ما يتمتع به الرجل الممدوح من قوة جسدية وفاعلية حربية في قتال أعدائه، وضربهم، والنيل منهم، فسيمياء الحركة ــ هنا ــ تشكل حياة توقع الموت والهلاك على الآخرين، ونجد في المقابل اللون الجسدي للرجل الممدوح بوصفه علامة سيميائية تقترن بالثبات، وهو ثبات لا يعني موتا وسكونا، بل يعني ديمومة لما يحيل إليه اللون من دلالات، لأن اللون في أصل الخِلقة من الجسد، فقد ظهر اللون الأبيض في الجسد قرينة سيميائية دالة على ثبات الشرف والنسب واليمن... وغيرها.

يقول الأعشى في مدح إياس بن قبيصة الطائي مظهرا حركته الجسدية في السير نحو أعدائه: (١)

٣٥. إذا مَا سَارَ نَحْوَ بِلادِ قَوْمٍ   أزَارَهُمُ المَنِيَّةَ وَالْحِمَامَا

فتوجه الممدوح الحركي نحو العدو يشكل علامة سيميائية تحيل إلى مبادرته للفعل البطولي (النيل من الأعداء)، محققا بهذه الحركية موتا زؤاما يحل بهم، فالحركية الجسدية في الفعل

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٩، ص٢٤٩.

(سار) أنتجت أيقونة سيميائية تجعل من الموت إنسانا زائرا على سبيل الاستعارة يقترن بالقوم المزورين.

وتصل حركة الرجل الممدوح في قتاله للعدو بأن يدوسهم ويطأهم بكلتا قدميه كما يطأ البعير المقيد ما حوله بشكل مدمر دون تمييز بين أحد، حيث يقول الأعشى في مدح النعمان بن المنذر: (١)

١٨. أولى وأولى كُلٌّ فلستَ بظالِمٍ   وَطِئْتَهُمُ وَطْءَ البَعِيْرِ المُقَيَّدِ

شكلت حركة الجسد السيميائية (الوطء) بالتضافر مع حركة البعير المقيد أيقونة سيميائية تحيل إلى مدى القوة والبطش والتدمير الذي أحله النعمان بن المنذر في أعدائه.

ويصف الأعشى ممدوحه قيس بن معديكرب في مشهد النزال، وذلك في قوله: (٢)

٥٣. كُنْتَ المُقَدَّمَ غَيْرَ لابِسِ جُنَّةٍ   بالسَّيْفِ تَضْرِبُ مُعْلِمًا أبْطالَهَا

فجسد الممدوح في مقدمة الجيش دون درع يقيه طعنات الأعداء؛ لأن حركته الجسدية ولدت فعلا سيميائيا هو ضرب الرجال الأبطال بالسيف ليترك في أجسادهم علامات (جروحا) دالة على حركيته الفاعلة التي شكلت صورة لقرينة سيميائية دالة على قوة الممدوح وبأسه الشديدين.

وتظهر حركية الممدوح في موضع الكرم حيث يشكل بجسده ثنائية ضدية ينتقل الجسد بين عنصريها وهما (الرواح والغدو)، إذ يقول الأعشى في مدح المحلق وقد أكرمه وأجزل العطاء: (٣)

٥٨. يَرُوْحُ فَتَى صِدْقٍ وَيَغْدُوْ عَلَيْهِمُ   بِمِلْءِ جِفَانٍ مِنْ سَدِيْفٍ يُدَقَّقُ

٥٩. وَعَادَ فَتَى صِدْقٍ عَلَيْهِمْ بِجَفْنَةٍ   وَسَوْدَاءَ لأْيًا بِالْمَزَادَةِ تُمْرَقُ

الرواح (ذهاب) والغدو (مجيء) حسب السياق، ويمكن توسيع الدلالة المعجمية ليكون

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٨، ص٢٤١.
(٢) المصدر نفسه، ق٣، ص٨٣.
(٣) المصدر نفسه، ق٣٣، ص٢٧٥. الجفان: جمع جفنه، وهي القصعة التي يقدم فيها الطعام. السديف: شحم السنام. المزادة: الراوية.

الغدو (بكرة) والرواح (مساء) (١)، وبهذا ترتبط حركية الجسد بفضاء زماني يشمل أوقات الإكرام والإطعام، إن هذا السعي بين الرواح والغدو حركة جسدية تعد قرينة سيميائية دالة على الرجل الكريم خاصة، وهو الذي يضطرب جسده في إكرامه لضيفه لشعوره بالتقصير في ضيافته، ومن ثم تظهر على جسد الرجل الممدوح علامات الكرم والاضطراب من شدة الحرص على إكرام ضيفه. إن دلالة حركات الجسد تفصح عما هو نفسي وتحوز بعضا من خصائص الكلام اللفظي.(٢)

ويعمق الأعشى هذه الحركة الجسدية للممدوح بأن يربطها في رواحها وغدوها بجلب الجفان المملوءة بالطعام إلى ضيوفه، ولا يكتفي بذلك، بل يضيف حركة جسدية هي (العودة) بجفنة كثيرة اللحم قليلة المرق، وفي كل ذلك مشهد حركي دال.

ويقترن الكرم بالشرف والرفعة والفضل في قول الأعشى مادحا الأسود بن المنذر: (٣)

٣٨. فَـرْعُ نَبْـعٍ يَهْتَـزُّ فِـي غُـصُنِ المَجْـ ـدِ غَزِيـرُ النَّـدَى شَـدِيْدُ المِحَـالِ

لقد جعل صوت النص جسد الممدوح عاليا فوق شجر النبع الذي يطول ويرتفع فوق قمم الجبال، وفرع كل شيء: أعلاه، والنبع: شجر من أشجار الجبال تتخذ منه القسي، وهو شجر يطول ويعلو(٤)، ومن ثم فقد أصبح جسد الممدوح أيقونة سيميائية دالة على علو قدره وشرفه الذي يطاول به الجبال بثباتها وعلوها...

ولا يكتفي المتكلم بهذا المقام العالي للممدوح، بل يضيف إليه حركية تعمق عناصر الحياة في الجسد، حيث يهتز هذا الفرع المتطاول فوق الجبال مجدا وسخاء وكرما وشرفا وسؤددا وعظما وفضلا ورفعة...، ويجعل الأعشى هذا المجد في صيغة جمع (غُصُن المجد) فكل قيمة وصفة تمثل غصنا يتحرك الممدوح في ثناياها، والاهتزاز قرينة سيميائية دالة على الفاعلية لعناصر الشرف والعظم والرفعة والكرم خاصة، (فالكريم إذا هززته اهتز...)، وبهذا يجمع

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادتي (روح، غدا).
(٢) انظر: زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص٨٠.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١، ص٥٧.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نبع).

الممدوح بين الكرم الغزير كالمطر والقوة والبأس والسؤدد...، وقد ألمح شجر النبع إلى ذلك، فالقسي تصنع من أغصان هذا الشجر، والقوس تمثل بحد ذاتها رمزا للقوة والبـأس...، " إن الجسد هو الحياة والحيوية... فالجسد مبدع ونشيط ومتعدد وموحد لما هـو متغـاير وكثيـر، ومجدد... إنه يعلمنا أن الظاهر ليس إلا النزر من الظاهرة والواقع ".(١)

أما العلامة اللونية في جسد الممدوح فتظهر قرينة على ثبات يمنه وشرفه وعلو قدره...، حيث يقول الأعشى في مدح سلامة ذي فائش: (٢)

١٦. أبْـيَضُ لا يَرْهَـبُ الهُـزَالَ وَلاَ يَقْطَـعُ رحْمَـا وَلاَ يَخُـوْنُ إلاَّ

فالعلامة اللونية (أبيض) رمز سيميائي تعارف عليه العرب في إطلاقه على الرجـل دالا على الشرف واليمن والأريحية فيه، وخاصة أن اللون الأبيض من الألوان الباردة التي تنقـل إلى الناظر إليها سكينة واطمئنانا بعدم إثارة الحواس، ولهذا يشكل الجسد الأبيض على الحقيقة أو الرمز هذه المعاني.

وتحضر العلامة اللونية للجسد (أبيض) مشبهة إياه بالسيف، ولهذا يعطي الأعـشى لهـذه العلامة تخصيصا وتحديدا، حيث يقول في مدح قيس بن معديكرب: (٣)

١٣. وَأبْـيَضَ كَالـسَّيْفِ يُعْطِـي الجَزِيْـلْ يَجُـوْدُ وَيَغْـزُوْ إذَا مَـا عَـدِمْ

تمثل العلامة السيميائية اللونية في اقترانها بالسيف أيقونة تجمع خصائص اللون الأبـيض إلى خصائص السيف الأبيض، فاللون الأبيض في جسد الممدوح دلالة النقاء والكرم والشرف، أما اللون الأبيض في السيف فيدل على الجلاء والصقل والمضاء فيه، فعطاء السيف لحاملـه غير محدود وإسعافه له في كل آن؛ أي أنه قرينة دالة على قوة صاحبه وشدة فتكه، وبالأيقونة تنتقل عناصر الجلاء والصقل والمضاء وتضاف إلى صاحب اللون الأبيض (الممدوح) بكرمه وشجاعته؛ ليكون اللون قرينة سيميائية دالة على القوة والفعل والشرف والجود.

---

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص ص١١٩-١٢٠.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٥، ص٢٨٥.
(٣) المصدر نفسه، ق٤، ص٨٥.

وإذا كان اللون الأبيض في شَعر المرأة أو في شَعر الرجل المتكلم قرينة القبح ومفارقة عناصر الشباب، فإن اللون الأبيض في شَعر الممدوح قرينة الحكمة والحنكة والتجربة وغياب الجهل، وذلك في قول الأعشى مادحا لهَوْذة بن عليّ الحَنَفيّ: (١)

٥٠. لَمْ يَنْقُص الشَّيْبُ مِنْهُ مَا يُقَالُ لَهُ وَقَدْ تَجَاوَزَ عَنْهُ الجَهْلُ فَانْقَشَعَا

فالشيب بعلامته اللونية البيضاء قرينة سيميائية تجاور الحكمة وغياب الطيش والجهل، وغياب الجهل يوازي غياب الشعر الأسود، وقد شكل التعبير أيقونة سيميائية تجعل من الشعر الأسود غيما كان موجودا فانقشع، أو ظلمة ليل انقشعت بظهور الصبح، وبهذا جعل صوت النص من الشعر الأسود ليلا وظلاما ومن الشعر الأبيض صبحا ونورا.

ويتشارك الشيب ببياضه مع إطلاق البياض على الجسد ليكون قرينة على الكرم واليمن والشرف والحلم والفضل، حيث يقول الأعشى مستكملا مديحه لهوذة بن علي الحنفي: (٢)

٥١. أغَرُّ أبْلَجُ يُسْتَسْقَى الغَمَامُ بِهِ لَوْ صَارَعَ النَّاسَ عَنْ أحْلامِهِمْ صَرَعَا

فهو رجل أغر بوجهه الصبيح، أو بما حل في شَعره من الشيب والبياض في مقدمة الراس، وبهذا يستثمر الأعشى العلامة اللونية (الشيب) أيما استثمار، فالعناصر الجسدية للرجل ليست مقصودة لذاتها كما رأينا ذلك في أغلب شعر المرأة، بل نجد أن العلامة الجسدية للرجل سبيل للتدليل على مضامين خُلقية وفضائل معنوية.

يبدو أن سيمياء **حركة الرجل الممدوح** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: أزارهم المنية/ وطئتهم وطء البعير المقيد/ يروح ويغدو فتى صدق/ تضرب بالسيف معلما/ فرع نبع يهتز في غصن المجد.

ويظهر مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للون جسد الرجل** الممدوح يستمد حقوله الدلالية من الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن حقل الدلالة اللونية مما يشتمل عليه المعجم السيميائي لتلك المقاطع وهي: أبيض/ أبيض كالسيف/ لم ينقص الشيب منه/ أغر/ أبلج.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٣، ص١٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ق١٣، ص١٥٧.

إن الانزياحات السابقة والحقل الدلالي الذي يليها تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لحركة الرجل الممدوح ولونه، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **حركة الرجل الممدوح ولونه** علامات سيميائية دالة على مبادرة الفعل البطولي والقوة، والبطش والبأس، والكرم والجود، وعلو القدر والمنزلة، والشرف والعظم، والرفعة والفاعلية، واليمن والأريحية والسكينة، والنقاء والفضل، والحكمة والتجربة وغياب الجهل.

خامسا: سيميائية الصفات الكلية لجسد الرجل الممدوح: (الطول، الوهن، الكبو، الخشوع، الرزانة...)

إن الصفات الكلية لجسد الرجل الممدوح غير مختصة بعضو محدد كما تقدم من مثل اليد أو القلب...، بل هي علامات جسدية تحمل معانيَ تختص بفضائل الممدوح النابعة من رزانته ووقاره وهيبته، أو متعلقة بقوة جسده وتماسكه، ومن ثم بعده عن الضعف والوهن، أو أن تكون صفات جسدية دالة على كرمه الوافر، بالإضافة إلى بعض العلامات السيميائية المؤشرة على صفة جسدية تجمع أعضاء الممدوح كاملة كصفة الطول، وهذا لا ينفي وجود بعض الصفات الكلية للجسد ضمن المحاور السابقة من هذا المبحث لكنها جاءت في بابها، وآثرنا عدم ذكرها هنا تجنبا للتكرار.

يقول الأعشى مادحا قيس بن معديكرب بالوقار والثبات المرتبط بالجسد: (1)

٣٧. وَإِنْ يُسْتَضَافُوا إِلَى حُكْمِهِ   يُضَافُوا إِلَى هَادِنٍ قَدْ رَزَنْ

الجسد الهادن: الساكن الثابت(2)، والجسد الرزين: الساكن الثقيل(3)، ومن ثم توحي هاتان الصفتان بالجمود ومن ثم الموت، ولكن المعنى المراد هو الوقار والثبات، فالممدوح بعيد عن الخفة والطيش، ويمكن توسيع الدلالة ضمن سيرورة التدليل ليكون الوقار علامة على أصالة الرأي والفكر والعقل، ويشكل الجسد الهادن الرزين أيقونة سيميائية يُشابه فيها جسدُ الرجل الممدوح الجبلَ الوقور الثابت، في دلالة على ثبات العقل بعيدا عن اضطراب الرأي وجهالته.

---

(1) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق2، ص69.
(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هدن).
(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رزن).

" فتقنيات الجسد ـ كشكل الجلوس... ـ هي البوابة للولوج إلى العالم العميق للذات ... ولها موقع داخل السجل الثقافي الاجتماعي... ".(١)

ويلازم السكون جسد ممدوح الأعشى مَسْرُوق بن وائل، وذلك في قوله: (٢)

٥. فَإِذَا رَأَوْهُ خَاشِعاً   خَشَعُوا لِذِي تَاجٍ حُلاحِلْ

فخشوع الجسد: سكونه مع سمت حسن ووقار(٣)، ويُظهرُ السياقُ إيجابية الخشوع من جسد الممدوح بما يشكل قرينة سيميائية تحيل إلى الهيبة والجلال، والدليل على ذلك هو سكون من حوله له (لسكونه وهيبته ووقاره)، وبهذا تجعل هذه العلامة السيميائية الممدوح يصل إلى مرتبة عالية يطاول فيها العظماء الأبطال، وينتقل الجسد بسكون من حوله من مقام الإجلال إلى مقام التقديس. إن " إعادة قراءتنا للجسد إعادة قراءة للغة والقيم والمعرفة والإنسان والعلائق والألوهية، بل وللتراث والحضارة، للماضي والمستقبل...".(٤)

ويظهر مقام التقديس ـ بوصفه قيمة معرفية إنسانية ثقافية ـ في صورة جلية؛ حيث يصف الأعشى ممدوحا آخر وهو الأسود بن المنذر وقد ركد القوم له وسكنوا قيامهم للهلال، حيث يقول الأعشى: (٥)

٤٤. أرْيَحِيٌّ صَلْتٌ يَظَلُّ لَهُ القَوْ   مُ رُكُوْداً قِيَامَهُمْ لِلْهِلالِ

فالأريحي في معناه المعجمي (الواسع من كل شيء)، (٦) وهو قرينة للرجل الواسع الخُلق المنبسط منشرح الصدر، وتمتد الدلالة لتدل على الواسع في كرمه وخيره وعطائه، فالصفة الجسدية قرينة سيميائية تجاور الدلالات السابقة، أما الصلت فمن معانيه المعجمية: البارز الظاهر الماضي واضح الجبين وواسعه وأبيضه مع ملاسة واستواء(٧)، وبهذا تصير هذه الصفة الجسدية للممدوح (الصلت) قرينة سيميائية دالة على العلو في الشرف والقدر مع حسن

---

(١) بنكراد، (سعيد): سميائيات الصورة الإشهارية...، مرجع سابق، ص٨٨.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٠، ص٣٨٩.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خشع).
(٤) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص١٢٢.
(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١، ص٥٩.
(٦) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (روح).
(٧) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صلت).

الهيئة وتمام الطلعة، فالجبين جزء من الجسد يعبر عن كليته، وعلى هذا يظهر جسد الممدوح بارزا مرتفعا مع انبساط وجلال وهيبة وحسن...

ويظهر اللون الأبيض في الجبين والمضي كما السيف المجرد ليتعالقا مع الهلال المرتفع البارز الظاهر ذي الحسن مع بياض وجلال وهيبة، فتتشكل أيقونة سيميائية تجمع الخصائص الجسدية للممدوح إلى ما يشبهها من الخصائص في الهلال، ويعمق صوت النص هذا التشابه ما بين عنصري الأيقونة في مشهد السكون والركود لطلعة الممدوح وهيبته وجلاله، وزيادة في فاعلية المشهد واستمراريته يبدو الفعل المضارع (يظل) في استمرارية سكونية تدوم مدة ركودهم للهلال، أي أن هيبته وجلاله دائمان وليسا شعورا عابرا يقع في نفوس الناس ثم يزول، وبهذا يتحول الممدوح إلى علامة رمزية دالة على المقدس." إن التأويل ليس ترفا ولا يمكن أن يكون إضافة غير ضرورية لفعل إنتاج الدلالات، إنه على العكس من ذلك حاجة إنسانية من خلاله يتخلص الإنسان من إكراهات النفعي المباشر..."(١)

ويسلب الأعشى من ممدوحه قيس بن معديكرب صفات الضعف في الجسد، ونفي الضعف وتغييبه حضور لنقيضه، أي للقوة والبأس، حيث يقول الأعشى: (٢)

٣٥. أخُو الحَرْبِ لا ضَرَعٌ وَاهِنٌ   وَلَمْ يَنْتَعِلْ بِقِبَالٍ خَذِمْ

إن الضرع دال في عمومه على الضعف فهو خضوع وذلة واستغاثة(٣)، وكلها قرائن سيميائية تستحضر الضعف الذي نفاه صوت النص عن جسد الممدوح، وقد صير الممدوحَ وجسدَه بمنزلة الشيء الواحد لا تنفصل فيه الصفة الجسدية المادية (الخضوع والتضرع والاستغاثة) عن الصفة الخلقية المعنوية (الضعف والذلة). أما وهن الجسد فهو ضعفه الذي يقعده عن البأس والشدة والبطش في موقف استدعت هاتان الصفتان النقيض لهما وهو (القوة والعزة والشجاعة والبطش).

---

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٧٠.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٤، ص٨٩. القبال: الشسع، وهو سيور النعل. خذم: منقطع.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ضرع).

ويكني الأعشى عن المضي والعزيمة والقوة عند الممدوح بوهن العظم في الجسد، وذلك في قوله: (١)

٣٨. وَمَا إنْ عَلَى قلبِهِ غمْرَةٌ وَمَا إنْ بِعَظْمٍ لَهُ مِنْ وَهَنْ

فالشطر الثاني من البيت يمثل قرينة سيميائية دالة، بحيث يجاور العظم القوي الصلب القوة الجسدية، ويكون سببا في قوة العزيمة.

ولا ينكب الممدوح بجسده على وجهه إذا مسه الضر ونالت منه يد الدهر، حيث يقول الأعشى في مدح إياس بن قبيصة الطائي: (٢)

٣٠. أخُو النَّجَداتِ لا يَكْبُو لِضُرٍّ وَلا مَرِحٌ إذَا مَا الخَيْرُ دَامَا

فالكبو لضر يمثل علامة سيميائية من باب الكناية عن صفة الضعف والانصياع والتخاذل والذل الذي نفاه الأعشى عن ممدوحه.

ويجعل الأعشى من أعباء الرياسة والحياة في عمومها حملا ثقيلا ينهض به جسد الرجل الممدوح وذلك في قوله: (٣)

٢٠. فَتًى يَحْمِلُ الأعْبَاءَ لَوْ كَانَ غَيْرُهُ مِنَ النَّاسِ لَمْ يَنْهَضْ بِهَا مُتَمَاسِكَا

فنهوض الجسد وتماسكه وثباته يشكل أيقونة سيميائية تجمع الحمل الحقيقي والجسد القوي في جهة، والأعباء العظيمة الشديدة مع الرجل صاحب المعرفة والعقل والتجربة وسلامة العمل والرأي في جهة أخرى.

وإذا كانت اليد من الجسد قرينة الكرم في بعض السياقات، فإن صفة الجسد (رحب الباع) التي أطلقها الأعشى على ممدوحه هوذة بن علي الحنفي تجعل من الكرم يبلغ منتهاه، حيث يقول الأعشى:(٤)

١٩. سَمِعْتُ بِرَحْبِ البَاعِ وَالْجُودِ وَالنَّدَى فَأدْلَيْتُ دَلْوِي فَاسْتَقَتْ بِرِشَائِكَا

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٦٩.
(٢) المصدر نفسه، ق٢٩، ٢٤٩.
(٣) المصدر نفسه، ق١١، ص١٤١.
(٤) المصدر نفسه، ق١١، ص١٤١. الرشاء: حبل الدلو الذي يدور على البكرة فوق البئر.

فالباع هو المسافة ما بين الكفين عند انبساطهما(١)، ورحابة الباع هو اتساعه وامتداده، ويشكل هذا التعبير انزياحا استبداليا كناية عن صفة الكرم الجزيل والعطاء الوفير، وقد شكلت هذه الصفة الجسدية قرينة سيميائية لهذا الكرم.

وطول نجاد السيف كناية شائعة في شعر الأعشى تجاور طول جسد الرجل الممدوح، حيث يقول في مواضع متعددة: (٢)

٨٠. رَفِيْعَ الوِسَادِ طَوِيْلَ النِّجَا دِ ضَخْمَ الدَّسِيْعَةِ رَحْبَ العَطَنْ

٣٥. طَوِيْلِ النِّجَادِ رَفِيْعِ العِمَا دِ يَحْمِي المُضَافَ وَيُعْطِي الفَقِيْرَا

١٤. طَوِيْلِ نِجَادِ السَّيْفِ يَنْعَسُ هَمُّهُ نِيَامَ القطا بِاللَّيْلِ فِي كُلِّ مَهْجَدِ

فطول النجاد انزياح كنائي لقرينة سيميائية دالة على صفة الطول في الجسد، ولكن لا يُكتفى بهذه الدلالة فقط، حيث تحيل ــ أيضا ــ إلى هيبة الممدوح وحسن طلعته التي تروق لها العيون، ويمكن توسيع الدلالة في انتقالها من طول الجسد إلى رفعة الممدوح وشرفه ومكانته العالية، فالصفات الجسدية للرجل غير مقصودة لذاتها، بل لما تؤديه من فضائل خُلقية مثالية تدل ــ هنا ــ على رمزية الرجل الممدوح المقترنة بالكمال والمثالية جسدا وخلقا.

يظهر مما سبق من مقاطع شعرية أن الألفاظ والعبارات التي شكلت بعض **الصفات الكلية لجسد الرجل الممدوح** هي: هادن/ قد رزن/ خاشعا/ أريحي/ صلت/ لا ضرع واهن/ ما من وهن/ لا يكبو لضر/ ولا مرح لديمومة الخير/ ينهض بالحمل متماسكا/ رحب الباع/ طويل النجاد.

إن الصفات الكلية السابقة لجسد الرجل الممدوح تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة في النصوص الشعرية السابقة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن هذه **الصفات الكلية لجسد الرجل الممدوح** علامات سيميائية دالة على أصالة الرأي وسلامة العمل وثبات العقل، والهيبة والجلال والتقديس، والعلو والشرف والعزة والمكانة العالية، وحسن الهيئة والطلعة، والقوة والشجاعة والبطش، والعطاء الجزيل، والكمال والمثالية.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة، (بوع).

(٢) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق٢، ق١٢، ق٢٨، ص٧٥، ص١٤٧، ص٢٣٩، على التوالي. النجاد: حمائل السيف. الدسيعة: الجفنة الكبيرة. العطن: المناخ حول مورد الماء. العماد: عمود الخباء.

المبحث الثالث: سيميائية جسد الرجل المهجو في شعر الأعشى

إن ما تحيل إليه العلامات الجسدية من جسد الرجل المهجو على الضد مما أحالت إليه علامات الجسد من الرجل الممدوح؛ حيث تظهر ــ هنا ــ الصفات الخَلقية التي تشي بمساوئ خُلقية تبدأ من الجزء الأول وهو (الوجه) بظهوره المظلم المتجهم المذموم الدال على اللؤم والذلة...، أما العين فقد استغلها صوت النص في التدليل على ما ينتاب الرجل المهجو من مشاعر متعددة كالكذب والجفوة...، ويفعّل الأعشى عمله في أنف الرجل المهجو ليزيل عنه الشموخ والعظمة والخيلاء ويسمه بميسم الذلة...، أما الرأس والعنق فيدلان كذلك على الهوان والخضوع والبشاعة...، ويتبع الشَّعر الدلالات السابقة ضمن هذه الدراسة في تعلقه بالشباب والشيب والعَجْز، ويستحضر الأعشى للمهجو صورا كاريكاتورية دالة، ويختم هذا المبحث بسيميائية الحركة والهيئة التي استثمرها المتكلم في السخرية من المهجو والتقليل من شأنه؛ فالحركة وجود ونفيها إلغاء لهذا الوجود، يضاف إلى ذلك مهانة وتخاذل وضعف... . يتبع في نهاية كل جزء حقوله الدلالية وانزياحاته المجازية بالتوازي مع مربع غريماس السيميائي. وقد كان للهجاء "دور كبير في توجيه الحياة العربية والمحافظة على القيم؛ وذلك أن العرب لم يكن لهم دين عام يخضعون له... والعربي يحرص أشد الحرص على أن يبدي للناس أحسن ما لديه حتى يظفر بالثناء وينال الحظوة... ويتدثر بما يروقه من أخلاق... حتى يقول الهجاء كلمته، ففيها يظهر الرشد من الغي، والشاعر الهاجي بذلك يؤدي دورا هاما في توجيه الحياة...، ومن هنا خشي السادة من الهجاء وبكوا منه..."،(١) وسنجد بأن العلامات الجسدية في الرجل المهجو تحيل إلى نقائص في القيم والفضائل والأخلاق...إلخ، فهي علامات جسدية غير مقصودة لذاتها، بل لما تؤديه من وظيفة داخل البنية الثقافية للمجتمع العربي قبل الإسلام.

يتألف هذا المبحث ــ كما تقدم ــ من العلامات السيميائية الآتية:

أولا: سيميائية الوجه

ثانيا: سيميائية العين والأنف

ثالثا: سيميائية الرأس والعنق والشَّعر

رابعا: سيميائية الحركة والهيئة

(١) عجلان، (عباس بيومي): الهجاء الجاهلي، صوره وأساليبه الفنية، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية ــ مصر، ١٩٨٥م، ص ص١٣٩-١٤٠.

أولا: سيميائية الوجه من جسد الرجل المهجو

ظهر وجه الرجل الممدوح مشرقا مضيئا مستبشرا...، ولكن وجه الرجل المهجو في شعر الأعشى يُشاهد على الضد من هذه الأوصاف؛ حيث يبدو مظلما منكسفا متجهما مذموما...، وهي قرائن سيميائية دالة على قيمة متدنية لصاحب هذه الصفات، خاصة أن الوجه هو الصفحة التي نقرأ من خلالها مشاعر الإنسان وتنوع أحواله...

يهجو الأعشى رجالا من أبناء عمومته كلما تقرب منهم ابتعدوا عنه وأنكروه بغضا به، وذلك في قوله: (١)

٣٠. وَمِنْ شَانِئٍ كاسِفٍ وَجْهُهُ إذا مَا انْتَسَبْتُ لَهُ أنْكَرَنْ

يجعل المتكلم من وجه المبغض له كالحا أسودَ، تجهما ونأيا، فكسوف الوجه قرينة سيميائية تحيل في هذا السياق إلى اللؤم والبخل، ويوحي كسوف الوجه بذهاب ضوئه ونوره وإشراقه وبشاشته وكأنه قمر أو شمس أصابهما الكسوف فاسودا وتغير حالهما، وبهذا يظهر وجه الرجل بوصفه أيقونة سيميائية تتضمن عناصر الشبه في اسوداده وكسوفه الذي يوافق كسوف القمر والشمس، وقد سلب صوت النص عناصر الضوء مستبدلا بها عناصر العتمة.

ويقول الأعشى في هجاء عُمَيْر بن عبدالله بن المنذر بن عَبْدان، حيث يظهر وجهه مظلما ذليلا:(٢)

٥٣. وَوَلَّى عُمَيْرٌ وَهْوَ كَابٍ كَأنَّمَا يُطَلَّى بِحُصٍّ أوْ يُغَشَّى بِعِظْلِمِ

والمفارقة أن اصطباغ جسد المرأة في شعر الأعشى بالزعفران شيء مرغوب ومستحب لونيا، أما وقد طلي وجه الرجل به فهو إشارة على نكوسه وكبوته وهزيمته، إذ إن اصفرار الوجه قرينة للمرض والهزيمة والذلة التي يضيف إليها المتكلم اللون الأسود الكامن في نبات العظلم الذي يستعمل في صباغة الشعر الأبيض(٣)، وكأن وجه الرجل المهجو (عمير) وقد كان مشرقا مضيئا أبيضَ دلالة على كرمه، ولكنه تغير بعد محاولته مجاراة المتكلم في فعل ما، فعاد مهزوما ذليلا أسود الوجه منكسه، ونلحظ أن تغيير اللون من الأبيض (الشيب والكرم) إلى اللون الأسود (الشعر المصبوغ والذلة والمهانة) كان مقصودا.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٦٩. الشانئ: المبغض. الكاسف الوجه: العابس المتغير.
(٢) المصدر نفسه، ق١٥، ص١٧٧. كاب: متغير اللون. الحص: الورس أو الزعفران.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عظل).

وقد شكل الوجه فيما سبق أيقونة سيميائية بالإضافة إلى أيقونة أخرى يشابه فيها الوجه قطعَ الليل المظلم التي غشيت ضوء النهار وإشراقته، إنه تحول من الضد إلى الضد، من الحسن إلى القبح، ومن الكرم إلى اللؤم...

وعبوس الوجه من العلامات الجسدية المذمومة في الرجل، " ولا يحب الإنسان بصورة عامة أن يجري اختزاله إلى جسمه المنفر، وبصورة عامة يسعى للابتعاد والسمو بماديته "(١) ولهذا يستثمر الأعشى الوجه من الجسد في هجائه شيبان بن شهاب الجحدري، حيث يقول: (٢)

٤٢. ولَسَوْفَ تُكْلِحُ لِلأسِنَّةِ كَلْحَةً غَيْرَ اقْتِرَارَهْ

إذ يوعده بقتال يجعله كالحا عن أسنانه هاجرا الابتسامة، فحال الجسد هنا قرينة سيميائية دالة على العبوس والتجهم والخوف والقلق الذي يخالط مشاعر المهجو في مثل هذا الموقف. رغم أن الوجه المفزع الباسل يعد مدحا للرجل في موضع القتال، ولكن صوت النص أراد عبوسا وفزعا في الوجه يعبر عن حال صاحبه الخائف الذليل وقد نالت الرماح منه نصيبا.

ويُعرّض الأعشى لكسرى الفرس بعدم نسيانه للحرب وأن قومه أعدوا العدة لها ولأهوالها التي تظهر آثارها العظيمة على الوجوه، حيث يقول: (٣)

٣٩. لا تَحْسَبَنَّا غَافِلِيْنَ عَنِ الَّتِي تُغْشِي وُجُوْهَ القَوْمِ لَوْنَاً أسْوَدَا

جعل المتكلم الحرب وأهوالها عندما تحل بالناس بمنزلة ظلام الليل الذي يغشى النهار فيحيله بعد إشراقه وضيائه لونا أسود، فهي أيقونة سيميائية تجمع الليل والنهار في جهة، والحرب ووجوه القوم وتغيرها في جهة أخرى.

ويجعل الأعشى ضرب الوجه علامة على شدة هجائه عندما ينال من أعدائه، فيثير الشعور بالويل والفضيحة عند أقربائهم، حيث يقول: (٤)

٦١. يَضْرِبُ الأدْنَى إلَيهِمْ وَجْهَهُ لا يُبَالِي أيَّ عَيْنَيْهِ كَفَحْ

---

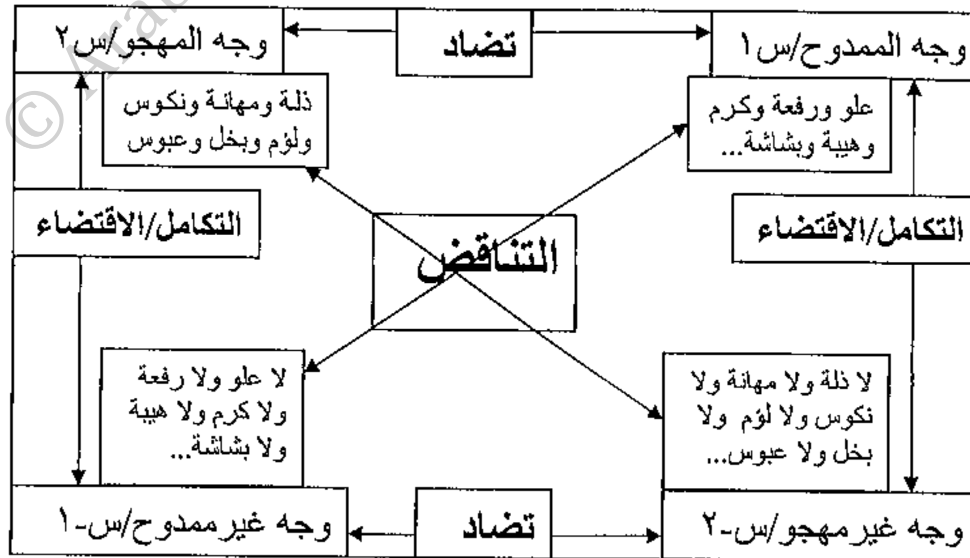
(١) مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص ص١١٦-١١٧.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٠، ص٢٠٧.
(٣) المصدر نفسه، ق٣٤، ص٣٨٣.
(٤) المصدر نفسه، ق٣٦، ص٢٩٥. كفحه بالعصا: ضربه.

فضرب الوجه انزياح كنائي لقرينة سيميائية دالة على التفجع والألم من عظم الأمر، ويتشكل ـ هنا ـ مشهد للجسد يمثل صورة أيقونية حركية تستدعي الدلالات التي قدمت، يضاف إليها أثر يستفز المشاعر.

يظهر أن سيمياء **وجه الرجل المهجو** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: كاسف وجهه/ يطلى بحصٍّ/ يغشى بعظلم/ تكلح للأسنة/ تغشي وجوه القوم لونا أسودا/ يضرب وجهه.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لوجه الرجل المهجو، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **وجه الرجل المهجو** علامة سيميائية دالة على اللؤم والبخل، وذهاب النورانية والبشاشة، والنكوص والهزيمة والذلة، والقبح والعبوس والتجهم، والفزع والتفجع والمهانة.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية **لوجهي الرجل الممدوح والمهجو معا** في المربع السيميائي على النحو الآتي:



تمثيل المربع السيميائي لوجهي الرجل الممدوح والمهجو

ثانيا: سيميائية العين والأنف من جسد الرجل المهجو

تفصح العين عما يعتمل في الإنسان من مشاعر مختلفة؛ ولهذا استغلها الأعشى في التدليل على ما ينتاب الرجل المهجو من خوف أو كره أو غضب أو كذب...، فظهرت العين قرينة على الشر أو الجفوة أو الحنق...، وبعد أن يكشف الأعشى مشاعر المهجو من خلال عينيه يعمد إلى الفعل المواجه فيصبُّه على الأنوف بوصفها رمزا سيميائيا للتيه والعظمة والفخر...؛ بشموخها وارتفاعها، فهي موضع الخيلاء عند الإنسان، ولكن الأعشى يؤثر في الأنف من جسد الرجل فيسمه بميسم يعد إشارة منه على تفوقه عليه بالعمل أو القول، ويصبح علامة دائمة في الجسد على هذا التفوق، بالإضافة إلى تمثله للأنف بوصفه علامة على انتزاع ما يريده غصبا من صاحبه ورغما عنه.

يورد الأعشى في شعره هجاءه ليزيد بن مسهر الشيباني وقد ظهر الشر منه جليا؛ ولهذا يطلب صوت النص منه الكف عما هو فيه وقومَه من هذا العداء، وذلك في قوله: (١)

١٦. أبَا ثابِتٍ أوْ تَنْتَهُونَ فإنَّمَا يَهِيمُ لِعَيْنَيهِ مِنَ الشَّرِّ هَائِمُ

فهيام العين: ذهابها مذهبا على غير هدًى(٢)، فهي كالمجنون أو العاشق وقد ذهب عقله الذي يهديه إلى الصواب، وبهذا تظهر العين بوصفها أيقونة سيميائية تتحول إلى علامة تقترن بالتخبط وعدم معرفة الطريق الصحيحة، وذلك بانحيازها لجانب الشر دون الصلح والخير، فالعين الهائمة قرينة للشر الواقع أو المنتظر وقوعه.

ولكن الرجل المهجو يصر على غيه ونفوره، وهو ما يظهر في عينيه، حيث يقول الأعشى: (٣)

٢١. يَزِيدُ يَغُضُّ الطَّرْفَ دُونِي كَأنَّمَا زَوَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَلَيَّ المَحَاجِمُ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٩.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هوم).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٩. زوى: جمع بين عينيه. المحاجم: جمع مِحجَم، وهو ما يحجم به، وحجم طرفه عني: صرفه.

فغض الطرف: صرفه عن الشيء وكفه وخفضه وكسره(١)، والملاحظ أن الرجل المهجو لم يصرف عينه فقط عن المتكلم، لا بل لم يجعل حتى لطرفه فرصة لاستراق النظر، فهو دلالة على الجفاء الكلي دون بصيص أمل على لقاء أو صلح، ويعضد ذلك تقارب ما بين العينين عند الرجل المهجو الذي يعد انزياحا كنائيا لقرينة سيميائية تجاور الغضب وتقطيب الوجه عبوسا وإضمارا للشر.

ولهذا تصل ذات المتكلم إلى المعاملة بالمثل وقد تيقنت أن لا فائدة ترجى من هذا الرجل، فهو عازم على الشر، إذ تدعو عليه بأن يظل على حاله من العبوس والتجهم في قول الأعشى: (٢)

٢٢. فَلاَ يَنْبَسِطْ مِنْ بَيْنِ عَيْنَيكَ مَا انْزَوَى وَلاَ تَلْقَنِي إلاَّ وَأنْفُكَ رَاغِمُ

يعد هذا الدعاء قرينة سيميائية دالة على أن قيمة الرجل المهجو قد وصلت إلى مرتبة لم يعد له فيها أي تقدير أو منزلة، وهو أسلوب دعاء يفيد التحقير والتهديد، فالزم ما أنت عليه من الشر فلن تلقى إلا شرا مثله بعنادك هذا.

وتتطور لغة العيون بين المتكلم والرجل المهجو وقد عزم على الشر فرد عليه منطوق النص بحرب يشتعل إوارها في قوم المهجو لا تطفأ إلى بذل ومهانة يفرح منها الشامت، حيث يقول الأعشى:(٣)

٣٢. تَقَرُّ بِهِ عَيْنُ الَّذِيْ كَانَ شَامِتًا وَتُبْتَلُ مِنْهَا سُرَّةٌ وَمَآكِمُ

فقرارة العين سرورها وسكونها وبرودتها(٤) كالماء القار بعيدا عن عين الشمس، اطمئنانا وفرحا بما آل إليه الرجل المهجو من حال الذلة والمهانة...، فهي قرينة سيميائية لهذا السرور والانشراح والرضى.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غضض).
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٩.
(٣) المصدر نفسه، ق٩، ص١٣١.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قرر).

ويقول الأعشى في هجاء قوم علقمة بن علاثة يصفهم بالكذب وسوء الخَلق والخُلق: (١)

٢١. فَهَلْ كُـنْتُمُ إلاَّ عَبِيْدَاً وَإِنَّمَا   تُعَـدُّوْنَ خُوْصَـا فِـي الـصَّدِيْقِ لَوَامِـصَا

رسم الأعشى للرجل المهجو صورة كاريكاتورية نابعة من العمق الدلالي للعلامة المعجمية (خوص) الدالة على (ضيق العين وصغرها وغؤورها، أو أن تكون إحدى العينين أصغر من الأخرى) (٢)، فقد شكل المهجو بهذه العلامة الجسدية أيقونة سيميائية تصور الرجل في بشاعته الخَلقية التي تحيل مباشرة إلى بشاعة معنوية لقرينة تجاور اللمز والغمز والهمز باغتياب الناس وإعابتهم، وكأن حال صوت النص قوله: انظر إلى نفسك وقومك بخلقتكم الغريبة العجيبة واشتغل بعيبتكم قبل أن تبادر إلى لمز الناس واغتيابهم والتعييب فيهم.

ورَسْمُ الجسد كاريكاتوريا ليست الوسيلة الوحيدة عند الأعشى في التقليل من شأن الرجل المهجو وإظهاره في شكل غير مألوف، بل نجد له تأثيرا في الأنف الذي يعد علامة جسدية دالة في عمومها على الشموخ والرفعة، ولكن أنى له ذلك وقد صار في ميزان القوافي عند الأعشى في هجائه ليزيد بن مُسْهر الشَّيْبَانيّ: (٣)

٧. فَدَعْهَا لِمَا يَغْـنِيْكَ وَاعْمِدْ لِغَيْرِهَـا   بِـشِعْرِكَ وَاعْلُـبْ أَنْـفَ مَـنْ أَنْـتَ وَاسِـمُ

فعلب الأنف التأثير فيه ووسمه كيًّا(٤) كما يسم الرجل ماشيته من إبل وغنم بعلامة تعرف ملكيتها له، ومن ثم فوسم الأنف كناية عن الهزيمة والذلة وهي قرينة سيميائية تجاور المهانة الدائمة الثابتة التي لا يزول أثرها مع الأيام، فجزع الأنف نفي لشموخ الجسد، وإذا ذل الأنف ذل في المقابل صاحبه، فهو انزياح استبدالي على سبيل المجاز المرسل بعلاقته الجزئية.

وميْسَم الأنف من أشد العلامات إيلاما لنفس الرجل المهجو، فهو تحول إلى مرتبة الحيوان أولا، ورجوع إلى العبودية والرق؛ حيث يصير في ملاك الرجل الواسم، وكلها قرائن دالة

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٩، ص٢٠١.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خوص).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٧.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (علب).

على جب الفخر وردع صاحبه عن التمادي في القول أو الفعل، حيث يقول الأعشى في هجاء عمر بن عبدالله بن المُنذِر بن عَبْدان: (١)

٢٩. وَكُـنْتُ إذَا نَفْسُ الغَوِيِّ نَوَتْ بِـــهِ   صَـقَعْتُ عَلَـى العِـرْنِيْنِ مِـنْهُ بِمِيْـسَمِ

تظهر عملية الوسم سريعة ومفاجئة بضربة على الأنف تسمه بقرينة الذلة والهوان والصغار فتصير علامة ثابتة لا تزول، وهذا ما خلده شعر الأعشى فما زال مع الأيام.

ويوعد الأعشى يزيد الشيباني بالهوان والذلة في قوله: (٢)

٢٢. فَلاَ يَنْبَسِطْ مِنْ بَيْنِ عَيْنَيْـكَ مَـا انْـزَوَى   وَلاَ تَلْقَـنِي إلاَّ وَأَنْـفُـكَ رَاغِـمُ

ورغما: أي كرها وهوانا وذلا وخضوعا، والرَّغام: التراب(٣)، ومن ثم فالأنف الراغم قرينة سيميائية دالة على ذل صاحبه وهوانه وخضوعه، ويصير هذا التعبير أيقونة تصويرية تجعل الرجل المهجو ذليلا خاضعا لا يلقى صوتَ النص إلا وأنفه لاصق بالتراب مهانة وذلة، وإذا لزق الأنف بالتراب فهذا يعني أن يطأ المقابل على رأسه فيعلبه بأثر دال فيه، وما ينطبق على الجزء (الأنف) يحل في الكل (الجسد) كاملا، ويحيل إلى معان متعددة حسب السياق وسيرورة التدليل.

ولهذا تقترن الأنوف الرواغم بالذلة والهزيمة والخذلان، حيث يقول الأعشى في القصيدة نفسها متوعدا المهجو بالويل والمهانة: (٤)

٣٤. إذَا اتَّـصَلَتْ قَالَـتْ أَبَكْـرَ بـنَ وَائِـلٍ   وَبَكْـرٌ سَـبَتْهَا وَالأُنُـوفُ رَوَاغِـمُ

وبهذا ينتقل الأعشى من إطار الفرد (يزيد) إلى إطار الجماعة (قومه)، بدليل الجمع للعلامة الجسدية حيث كان (أنفا راغما) وأصبحت (أنوفا رواغم).

---

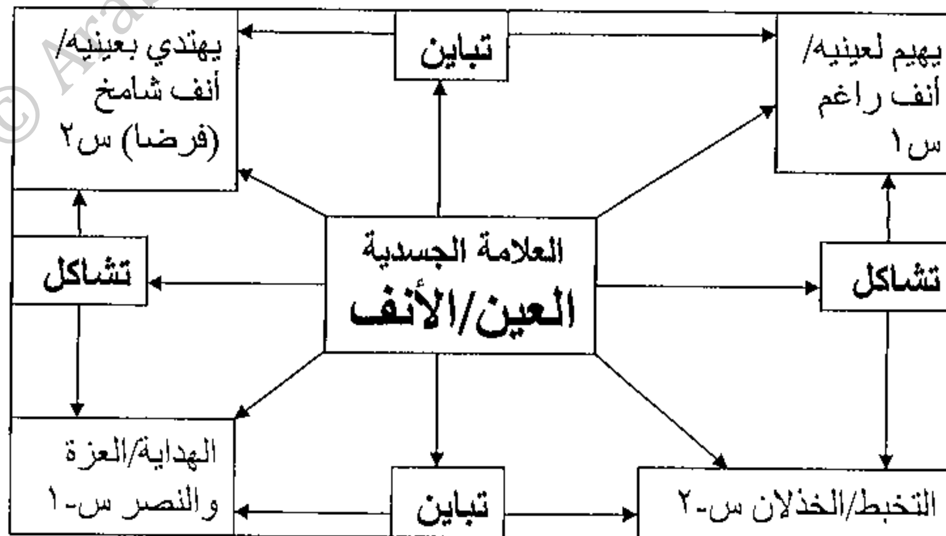
(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٥، ص١٧٣.
(٢) المصدر نفسه، ق٩، ص١٢٩.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رغم).
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٣١.

يظهر أن سيمياء **عين الرجل المهجـو** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: يهيم لعينيه/ يغض الطرف/ زوى بين عينيه المحاجم/ لا ينبسط من بين عينك/ تقر به عين/ خوصا.

ويبدو أن سيمياء **أنف الرجل المهجو** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسـلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: اعلب أنف/ وسم الأنف/ صقعت على العرنين بميسم/ أنفك راغم/ الأنوف رواغم.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجـردة لعـين الرجـل المهجو وأنفه، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **عـين الرجـل المهجو وأنفه** علامتان سيميائيتان تدلان على التخبط في المسير على غير هـدى وإضـمار الشر ووقوعه، والجفاء والغضب والعبوس، والتحقير والتهديد، والرضى بالمهانة واستمرائها، والقبح الخَلقي والخُلقي، والهزيمة والذلة والهوان الدائم الثابـت، ونفـي العـزة والـشموخ، واستجلاب الرق وجب الفخر وردع صاحبه عن التمادي، والخضوع والخذلان.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية **لعين الرجل المهجو وأنفه** وفـق نمطـي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل لعين الرجل المهجو وأنفه وفق مبدأ المربع السيميائي

ثالثا: سيميائية الرأس والعنق والشّعر من جسد الرجل المهجو

عادة ما يرد ذكر الرأس على سبيل المجاز المرسل بعلاقته الجزئية، فهو الجزء الأهم الذي ينوب عن الجسد كاملا، فالرأس علامة سيميائية تحمل معاني ظاهرة ومضمرة، وأبرز مظاهره الدالة بوصفه قرينة سيميائية إحالته إلى الرفعة والشرف وعلى الضد من ذلك أي الخضوع والذلة، ويتبع العنقُ الرأسَ في ما يشير إليه من دلالات، أما شعر الرأس فهو تخصيص لجزء يشكل علامة على كبر السن والشيخوخة أو الشباب كما تقدم في المباحث السابقة من هذه الدراسة، يضاف إلى الشّعر دلالات متعددة كالتعبير عن الخوف أو المهانة الاجتماعية، وبفقدانه يستحضر الأعشى لجسد الرجل المهجو صورة كاريكاتورية دالة.

يعاتب الأعشى بني عَبْدان بن سَعْد بن قَيْس بن ثَعْلَبَة الذين تنكروا المعروف فكواهم المتكلم بعتاب مبطن بهجاء مر، حيث يقول الأعشى:(١)

٨. وَالّتِي ثُلبِثُ الرُؤُوسَ مِنَ النُّعْـ ـمَى وَيَاتِي إِسْمَاعُهَا الأقوَامَا

فالاسم الموصول (التي) يعود إلى المعروف والفضل الذي قدم إليهم، فحقيق بهم بعد هذه الأفضال خفضَ الرؤوس وحنيها اعترافا منهم بالجميل، فلبث الرؤوس انزياح كنائي لقرينة سيميائية دالة على خضوعهم لأيادٍ ظاهرة يعرفها الناس قد أسبغت عليهم الفضل الواسع.

ويعبر الأعشى بالناصية من الرأس عن المهانة والذلة، وفي الوقت نفسه عن القوة والتمكن للرجل الممدوح الذي دانت له الأقوام، حيث يقول: (٢)

٦٩. مِنْ نَوَاصِي دُودانَ إذ كَرهوا الـ ـبَأسَ وَذُبْيَانَ وَالهجَانِ الغَوَالي

لقد دانت دودان (قبيلة من بني أسد) للرجل الممدوح وخضعت له، وذلك لأنهم كرهوا البأس والقتال فأخضعهم الأسود بن المنذر لسلطته وملكه، وقد عبر بالنواصي (مقدمة الرأس) من الجسد عن انقيادهم وخضوعهم كما تقاد الدابة، فالنواصي قرينة سيميائية تجاور المهانة بانخفاضها وسهولة انقيادها، فهي مجاز مرسل بعلاقته الجزئية، أي ذكر الجزء (النواصي) وإرادة القوم كلهم.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٨، ص٢٩٧.
(٢) المصدر نفسه، ق١، ص٦٣.

وإذا فقد الرجل رأسه فقد حياته، ولهذا استثمر الأعشى الهام (جمع هامة) في التدليل على قوة العرب في النيل من جند كسرى الفرس في يوم ذي قار، حيث يقول: (١)

١٩. إذا أمَــالُوا إلـــى النُّــشَّابِ أيْــدِيَهُمْ   مِلْنَــا بيــيْضٍ فظَــلَّ الهَــامُ يُخْتَطَــفُ

فاختطاف الهام أخذ السيف لأعلى الرؤوس بسرعة واستلاب(٢)، وهي قرينة سيميائية دالة على التفوق والغلبة والنصر الذي حققه العرب في يوم ذي قار.

ويوعد الأعشى يزيد بن مسهر الشيباني بقتل وإهلاك من رجال لا يجبنون ساعة الجَـد، وذلك في قوله: (٣)

١٨. فتَلْــقَ أناسَــاً لا يَخِـيمُ سِــلاحُهُمْ   إذا كَــانَ حَمَّــاً لِلــصَّفِيْحِ الجَمَــاجِمُ

يصير الرأس مقصدا للسيوف وهدفا لها، وهذا انزياح استبدالي على سبيل المجاز المرسل بذكر الرأس وإرادة الجسد كاملا، وهو كناية لقرينة سيميائية دالة على القوة والغلبة، وخاصة أن الجماجم تطلق على رؤوس القوم وساداتهم على سـبيل الاسـتعارة، فمقـصد الـسيوف (الصفيح) هم رؤساء بني شيبان وليس أي شخص دونهم.

ويقول الأعشى في هجاء الحارث بن وَعلة يعده بالسيف القاطع: (٤)

٩. وَإلاَّ كُــلَّ ذِي شُــطبٍ صَــقِيْلٍ   يَقُــدُّ إذا عَــلاَ العُنُــقَ الجِرَانــا

يصور صوت النص فعل سيفه القاطع، إذ يقد الأعناق بفقارها في مـشهد شـكل أيقونـة تصويرية كناية عن الحزم والقوة والبأس الذي يتمتع به المتكلم فيما يؤديه من موت وذلة واقع على جسد المهجو.

ويعمق الأعشى الذلة والمهانة في ارتباطها بالعنق، حيث يستذكر أيام شبابه وقوته فيفخر بذلك في قوله: (٥)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٢، ص٣٦١.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة، (خطف).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٩.يخيم: يجبن. حما: قصدا.
(٤) المصدر نفسه، ق٢٧، ص٢٣٧.
(٥) المصدر نفسه، ق٣٦، ص٢٩٥.

٥٨. وتَـــرَى الأعْــدَاءَ حَـــوْلِي شُــزَّرًا   خَاضِــعِي الأعْنَـــاقِ أمْثـــالَ الـــوَذَحْ

لقد تشكل الأعداء في أيقونة سيميائية يشبهون الوذح المتدلي من أصواف الأغنام، وهـو خليط من البعر والبول(١)، ومن ثم تحيل هذه العلامة إلـى مـرتبتهم المتدنيـة، وخاصـة أن خضوع الأعناق يشابه تدلي هذا الوذح.

وإذا افترضنا أن الوذح يعني الخنافس(٢)، فتكون الأيقونـة جامعـة لخـصائص الـسواد والدمامة والرائحة الكريهة، بالإضافة إلى خضوع الأعناق إلى الأرض في صورة مـستمرة، وتصير هذه الأيقونة قرينة سيميائية كناية عن الذلة والمهانة والدونية والبشاعة...

وقد وصل رأب الصدع المستمر صلة للقربى إلى حال تمادى فيها بنو شيبان بالقتل، وهذا ما يورث همًّا في الصدر تظهر علاماته على مقدمة الرؤوس، حيث يقول الأعشى: (٣)

٢٦. أفِـــي كُـــلِّ عَـــامٍ تَقْتُلُـــونَ وَنَتَّـــدِي   فَتِلْـــكَ الَّتِـــي تَبْـــيَضُّ مِنْهَـــا القَـــوَادِمُ

أما وقد ابيضت الرؤوس فهي قرينة سيميائية تحيل إلى الشيب، ومن ثم إلى الهـم الـذي يخالط النفوس، ولهذا يعد المتكلم العدة لمواجهة الرجل المهجو إذا لم يقصر عمـا فيـه مـن العداء.

وتظهر الشيبة في الشعر علامة على بلوغ الرجل مبلغا لا يجوز له التمادي فـي الجهـل والصبوة، حيث يقول الأعشى في هجاء علقمة بن علاثة: (٤)

٢٦. فَـــاقْنَ حَيَـــاءَ أنْـــتَ ضَـــيَّعْتَهُ   مَـــا لَـــكَ بَعْـــدَ الـــشَّيْبِ مِـــنْ عَـــاذِرِ

فالشيب هنا قرينة سيميائية تجاور الحلم والعقل، ولكن صوت النص ينزع هاتين الدلالتين ليقرن شيب المهجو بالجهل والصبوة والبعد عن الحياء والسمت الحسن.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وذح).
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وذح).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٩، ص١٢٩. اتدى: أخذ الدية ولم يثأر بقتيله.
(٤) المصدر نفسه، ق١٨، ص١٩٣.

ويهدد الأعشى كسرى الفرس ببأس قومه الذي يخالف النبط في اطمئنانهم إلى الزراعة والحصاد، وبانتشار القمل جراء ذلك في شعورهم، فهم مشغولون بعلاجسه، حيث يقول الأعشى: (١)

٣٤. قَوْمَا يُعَالِجُ قُمَّلاً أبْنَاؤُهُمْ   وَسَلاسِلاً أجُداً وَبَاباً مُؤْصَداً

فمعالجة القمل كناية لقرينة سيميائية تحيل إلى خمولهم وركودهم وكسلهم... ومهانتهم في طريقة حياتهم، وما إيراد هذه الصورة الأيقونية إلا للتدليل على قوة قوم المتكلم وبأسهم بما يخالفون به هؤلاء القوم (٢).

ويكني الأعشى عن الصلع (غياب الشعر) بانزلاق المشط من فوق جبهة الرجل المهجو، وذلك في قوله من الرجز يهجو وائل بن شَرَحْبيل بن عمرو بن مرثد: (٣)

٦. وَوَائِلٌ كَأنَّهُ مُخَاطْ

٧. يَزِلُّ عَنْ جَبْهَتِهِ الأَمْشَاطْ

فالمشط قرينة سيميائية تجاور الشعر، وغياب الشعر يوجب غياب المشط، ولكن الأعشى يريد رسم صورة كاريكاتورية للرجل المهجو الذي يظن أنه صاحب شعر يمشطه، ففاعلية القرينة السيميائية هي التدليل على الغائب (الشعر) بالحاضر (المشط).

يظهر أن سيمياء **رأس الرجل المهجو وعنقه** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: تلبث الرؤوس/ نواصي دودان/ خاضعي الأعناق/ ظل الهام يختطف/ حما للصفيح الجماجم/ يقد العنق.

ويبدو أن سيمياء **شعر الرجل المهجو** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: تبيض منها القوادم/ ما لك بعد الشيب من عاذر/ يعالج قملا أبناؤهم/ يزل عن جبهته الأمشاط.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٤، ص٢٨١.

(٢) إنه هجاء مبطن لأقوام من العرب استقروا في أعمال زراعة الأرض، فبعض العرب ــ من البداة ــ قبل الإسلام ــ كانوا يأنفون عن العناية بالأرض وما يتبع ذلك من السقي والحصاد، ويعدون ذلك مهانة ودونية، ويعتمدون في معاشهم على تربية الشياه من غنم وإبل، ومن الصيد والغزوات... وغيرها.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٤٤، ص٣١٧.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لرأس الرجل المهجو وعنقه وشعره، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **رأس الرجل المهجو وعنقه وشعره** علامات سيميائية دالة على الخضوع اعترافا بالجميل، والانقياد والمهانة والذلة، والغلبة بجلب الهزيمة والموت، والمرتبة المتدنية والبشاعة، والتمادي في الجهل والصبوة، والبعد عن الحياء والسمت الحسن، والخمول والكسل، والصورة الكاريكاتورية التي تثير الضحك في نفس المتلقي.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية **لرأس الرجل المهجو وشَعره** وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي:

خاضعي الأعناق/ ما بعد الشيبب من عذر س١

تباين

رافعي الأعناق/ الشيب حلم (فرضا) س٢

تشاكل

العلامة الجسدية
الرأس/الشَّعر

تشاكل

انقياد وذلة/ الجهل س-٢

تباين

عزة وغلبة/ العقل س-١

التباين والتشاكل لرأس الرجل المهجو وشعره وفق مبدأ المربع السيميائي

رابعا: سيميائية الحركة والهيئة من جسد الرجل المهجو

إن حركة الرجل المهجو تفضي إلى السخرية منه والتقليل من شأنه، إما في الهيئة الخَلقية أو بنزع صفة خُلقية، فالحركة السيميائية للجسد متعاضدة مع الهيئة الجسدية الناتجة من حركة مسبقة كالاتكاء والجلوس...، بالإضافة إلى حال رجال الأعداء والتأثير في أجسادهم بالجروح أو الإهلاك؛ ليصيروا أيقونة مكتملة، وتنحو بنا حركة الرجل المهجو إلى مشاهد كاريكاتورية متخيلة يحققها صوت النص في مهجوه، مكونا قرينة سيميائية تحيل إلى دلالات متعددة حسب السياق.

ومن ذلك هجاء الأعشى لعمير بن عبدالله بن المنذر بن عبدان، حيث تقع حال حركته الجسدية بين إخفاء السهام وإظهارها بما يتوافق مع حال المتكلم في إقباله وإدباره، يقول: (١)

٢٧. إذا مَا رَآنِي مُقْبِلاً شَامَ نَبْلَهُ   وَيَرْمِي إذَا أدبَرْتُ ظَهْرِي بِأسْهُم

إن حركة جسد الرجل المهجو توافق حركية المتكلم، فعند إقبال المتكلم إلى المهجو يخفي سهامه وإذا أدبر عنه يرمي ظهره بها، وقد شكلت هذه الحركة مشهدا أيقونيا دالا على غدر الرجل المهجو أولا وجبنه ثانيا، بما يفضي إلى كناية لقرينة سيميائية دالة على الخسة والنذالة...، حيث تصير السهام في يد الرجل المهجو رمزا سيميائيا لكل فعل قبيح مشين غادر، وفي المجمل فإن السهام وفق حركة الرجل المهجو والسياق رمز سيميائي للاغتياب والغدر.

ويلاحق الهجاء الرجل المهجو أينما تحرك وحيثما اختبأ، ولو غاص في الأرض أو طار في الفضاء، حيث يقول الأعشى في هجاء عمير بن عبدان: (٢)

٣٢. لَئِنْ كُنْتَ فِي جُبٍّ ثَمَانِينَ قَامَةً   وَرُقِّيتَ أسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ

٣٣. لَيَسْتَدْرِجَنْكَ القَوْلُ حَتَّى تَهُرَّهُ   وَتَعْلَمَ أنِّي عَنْكَ لَسْتُ بِمُلْجَمِ

جعل الأعشى حركة الرجل المهجو إلى البئر أو السماء هربا من الهجاء الشديد الذي سيناله منه، وشكل مشهد الهروب أيقونة سيميائية تجعل من الجسد جرذا أو أي كائن يعيش في أعماق الأرض، وجعله ـ أيضا ـ بمنزلة الأموات أو الشياطين الذين يصعدون إلى نواحي

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٥، ص١٧٣. شام نبله: أغمدها، وهو من الأضداد، تقول: شام سيفه: استله أو أغمده.

(٢) المصدر نفسه، ق١٥، ص١٧٣. الجب: البئر. أسباب السماء: مراقيها، وقيل: طرقها ونواحيها. تهره: تكرهه.

السماء يسترقون السمع، لعله يظفر بما سيقال فيه من الهجاء، ولكن الهجاء سيبلغ الرجل المهجو حتى يكره ذلك فيمضي إلى المتكلم يمشي إليه مشية الشيخ المتثاقل الضعيف، أو الصبي الذي يدرج قليلا قليلا مشكلا بهذا أيقونة سيميائية جديدة، وتحيل الأيقونتان إلى شدة الهجاء وعظمه على نفس الرجل المهجو؛ حيث يؤثر في نفسه فيأتي ذليلا خاضعا مهما حاول الابتعاد والاختباء.

ويُظهر الأعشى الرجل المهجو في صورة كاريكاتورية تثير الضحك وترمي إلى معان في عمق الإهانة والمذلة والضعف...، حيث يقول: (١)

٤٥. لَئِنْ جَدَّ أَسْبَابُ العَدَاوَةِ بَيْنَنَا لَتَرْتَحِلَنْ مِنِّي عَلَى ظَهْرِ شَيْهَمِ

٤٦. وَتَرْكَبَ مِنِّي إِنْ بَلَوْتَ نَكِيثَتِي عَلَى نَشَزٍ قَدْ شَابَ لَيْسَ بِتَوْءَمِ

فحركية الجسد تتمثل في هروب الرجل المهجو من صوت النص على شيهم (قنفذ) يمتلئ جلده بالأشواك الحادة المؤلمة، فهي أيقونة سيميائية تصور حالة الهلع والخوف الذي أصاب الرجل المهجو فاضطر للارتحال والسفر الطويل على ظهر قنفذ شائك، قصد بذلك شدة الهجاء الذي يلجئه إلى هذا الارتحال واحتمال النخز بإبر هذا الشيهم، فهو كالمستجير من الرمضاء بالنار، من الهجاء إلى وخز الإبر. ويمكن القول ـ أيضا ـ: إن مدة مجاراة المهجو للمتكلم تمثل رحلة صعبة معنية، تشبه امتطاء قنفذ شائك، وما سيصيبه من الهجاء يماثل وخز شوك القنفذ إيلاما وتأثيرا مزعجا...

وإذا عزم الرجل المهجو على هذه المجاراة فسيكون حاله في مواجهة المتكلم كمن يقاتل في ساحة الوغى على جمل مسن ضعيف لا يماثله جمل في ضعفه وكبر سنه، فهي أيقونة سيميائية تصور حال المهجو في ضعفه ومهانته وذلته، وتتضافر مع الأيقونة السابقة في منحاها الكاريكاتوري وما يمثله من قرينة دالة على ضعف المهجو وهيئته المشينة التي تثير الضحك منه في ذهن المتلقي، وتبين مستوى المهجو الضعيف أمام قوة الأعشى وحنكته وطول مراسه في مقارعة الخصوم.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٥، ص١٧٥.

وقد شفى النفس وأسعدها حال رجال الفرس القتلى في يوم ذي قار، حيث يقول الأعشى:(١)

١٣. شَفَى النَّفْسَ قَتْلى لَمْ تُوَسَّدْ خُدُوْدُهَا وسَادًا وَلَمْ تُعْضَضْ عَلَيْهَا الأَنَامِلُ

فقوله: (لم توسد خدودها) قرينة سيميائية دالة على أن قتلى الفرس لم يحظوا بعناية الدفن بإيواء أجسادهم تراب الأرض. وقوله: (لم تعضض عليها الأنامل) قرينة سيميائية دالة على أنهم قتلوا غير مأسوف عليهم، فلم يجدوا من يبكيهم أو يتحسر لفقدهم. وقد تشكلت القرينتان آنفتا الذكر من أيقونة سيميائية تصور حالهم الجسدي، حيث تناثرت الجثث دون دفن وتكريم وكرامة، بالإضافة إلى إيراد النفي لجزع أهلهم عليهم في صورة (عض الأصابع).

إن إظهار مدح الأعشى لرجل ما ينحو في بعض الأحيان إلى هجاء غيره، وهذا ما نجده في مدحه لقيس بن معديكرب حيث نال من أعدائه في ساحة المعركة في قول الأعشى: (٢)

١٩. بَلْ رُبَّ مَجْرٍ جَحْفَلٍ يَهْوِي بِهِ مَلِكٌ حُلاحِلْ
٢٠. غَادَرْتَهُ مُتَجَدِّلاً بِالقَاعِ تَنْهَسُهُ الفَرَاعِلْ
٢١. وَلَقَدْ يُحَاوِلُ أَنْ يَقُوْمَ وَقَدْ مَضَتْ فِيْهِ النَّوَاهِلْ

إذ جعل الجيش الضخم الجرار مجدلا مصروعا في قرارة الوادي تنهش أجسادهم الضباع، مشكلا أيقونة تصويرية تستحضر إلى ذهن المتلقي حال الجيش وقتلاه الكثر وقد سقطوا في المعركة وألقي بهم في عمق الوادي السحيق، وإذا حاول أحدهم النهوض بأي حركة جسدية فإنه يسقط متخاذلا؛ لأن السيوف قد جرت في جسده فأنهكته وبلغت منه مبلغا عظيما.

ويعاتب الأعشى بني سعد بن قيس على جفوتهم له في أيقونة سيميائية وذلك بقوله: (٣)

٢٣. أَرَى رَجُلاً مِنْكُمْ أَسِيْفًا كَأَنَّمَا يَضُمُّ إِلَى كَشْحَيْهِ كَفًّا مُخَضَّبَا

وكأن الرجل المهجو يخفي كفيه تحت إبطيه مما يلي الخصر؛ لما فيهما من الدماء، أو محاولا تغطية ما فيهما من الخضاب (الزينة)، أما الحال الأولى فتشكل أيقونة سيميائية دالة

---

(١) ديوان الأعشى، مصدر سابق، ق٢٦، ص٢٣٥.
(٢) المصدر نفسه، ق٧٦، ص٤٠١. المجر والجحفل: الجيش. الحلاحل: السيد الشجاع. جدله فتجدل: صرعه فانصرع. النهس والنهش: الأكل والأخذ بمقدم الأسنان. الفراعل: جمع فُرْعُل وهو ولد الضبع. النواهل: السيوف والرماح التي نهلت من دمه؛ أي شربت.
(٣) المصدر نفسه، ق١٤، ص١٦٥.

على التعب والضنك والانطواء، وأما الحال الثانية فتشكل أيقونة سيميائية دالة على ابتعاد الرجل عن العون والمساعدة كما تبتعد المرأة المزينة بالخضاب فتطوي رفدها وعطاءها، وفي كلتا الحالين هيئة جسدية لقرينة سيميائية دالة على الجفوة والنأي، وعدم تلبية نداء العون مع انطواء وعزلة وضعف.

تتعمق الهيئة الجسدية بوصفها علامة سيميائية دالة، وذلك في قول الأعشى ليزيد بن مسهر الشيباني يعده بالهلاك والمذلة: (١)

٥٨. حَتَّى يَظَلَّ عَمِيدُ القَوْمِ مُتَّكِئاً   يَدْفَعُ بالرَّاحِ عَنْهُ نِسْوَةٌ عُجُلُ

٥٩. أَصَابَهُ هِنْدُوانِيٌّ فأقْصَدَهُ   أَوْ ذَابِلٌ مِنْ رِمَاحِ الخَطِّ مُعْتَدِلُ

فالاتكاء هيئة جسدية للرجل تمثل علامة سيميائية دالة على اعتماد الرجل وتحمله على شيء يعينه على ضعف جسده كالعصا وما شابه ذلك، وهي قرينة سيميائية تشير إلى ما وصل إليه قائد القوم من عناء ومشقة في اقترابه من الهلاك بعد أن أصابه سيف أو رمح، وهذه حال عميد القوم حيث لا يجد من يدفع القتل عنه إلا أيدي النساء، فما الظن بمن هم دونه من قومه؟!.

يجعل الأعشى الرجل المهجو نفسه (يزيد بن مسهر) في قصيدة أخرى بمنزلة النساء الناعمة الجسد، وبحياته الرغيدة التي لا تحمله مشاق الرجال وجلدهم، حيث يقول: (٢)

٢٧. وَدَرْنَا وَقَوْمَاً إنْ هُمُو عَمَدُوا لَنَا   أَبَا ثَابِتٍ وَاجْلِسْ فَإنَّكَ نَاعِمُ

٢٨. طَعَامُ العِرَاقِ المُسْتَفِيضُ الَّذِيْ تَرَى   وَفِي كُلِّ عَامٍ حُلَّةٌ وَدَرَاهِمُ

فالهيئة الجسدية (اجلس) بصيغتها الآمرة تشكل قرينة دالة على الذلة وعدم السعي إلى طلب العيش؛ حيث جعل صوت النص هذا الرجل لا همَّ له في هذه الحياة إلا المطعم والملبس وجمع المال، " فمن أجل السيطرة على الإنسان وإخضاعه وتدميره ينبغي اختزاله إلى جسمه وربطه بحاجاته "(٣)، فالهيئة الجسدية ــ هنا ــ دالة على عظم المهانة التي أوصل المتكلم

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١١١.

(٢) المصدر نفسه، ق٩، ص١٢٩.

(٣) مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص ص١١٦-١١٧.

الرجل المهجو إليها، ويضيف إليها الصفة (ناعم) ليجعله بمنزلة النساء في تَقرِّتِهنَّ البيوتَ وفي اتكائهن على الرجال في المأكل والملبس...

ويخاطب الأعشى بهذه الصيغة الأمرة كسرى الفرس بقوله: (١)

٣٨. فاقعُدْ عَليْكَ التَّاجُ مُعْتَصِبًا بِهِ لا تَطْلُبَنَّ سَوَامَنَا فَتَعَبَّدَا

ويضيف صوت النص التاج إلى هيئة الجسد في قعوده، ليؤشر بقرينة سيميائية على تقليل الشأن والمهانة، بالإضافة إلى الولع بالزينة (التاج)، فصيغة الأمر تفيد التحقير والسخرية من ملك الفرس حينما أراد استرجاع رهائن من العرب، ولكن صوت النص يقلل من شأنه ويصمه بالعجز عن طلب ما يريده، بل يكفيه تاج مزين لجسده الملكي، وهذا غاية ما له في الحياة، ويصل صوت النص بهجائه هذا إلى غاية ما بعدها غاية.

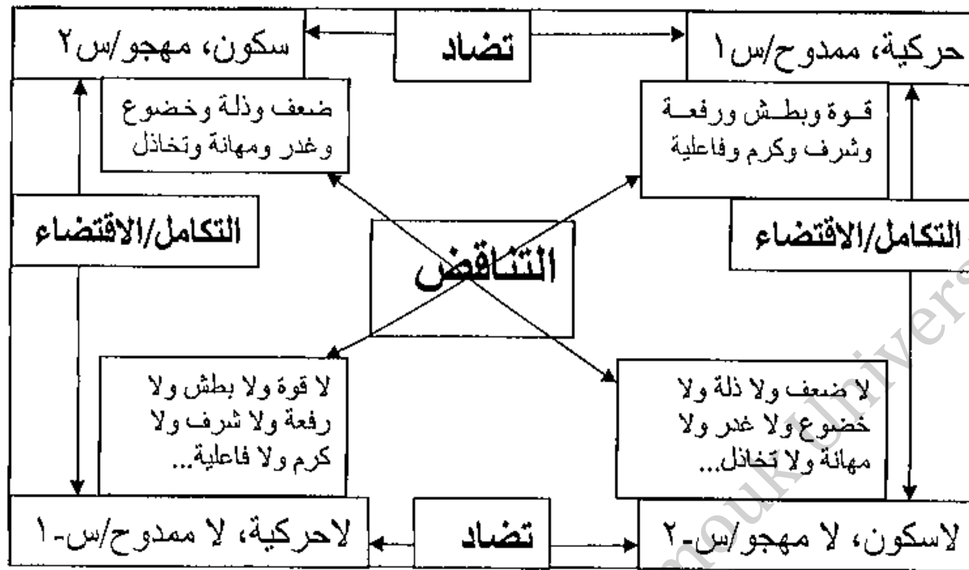
يظهر أن سيمياء **حركة الرجل المهجو وهيئته** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: شام نبله/ يرمي ظهري إذا أدبرت/ في جب ثمانين قامة/ ورقيت أسباب السماء/ ليستدرجنك القول/ ترتحلن على ظهر شيهم/ تركب على نشز قد شاب/ لم توسد خدودها/ غادرته متجدلا بالقاع/ يحاول أن يقوم/ يضم إلى كشحيه كفا/ متكئا/ واجلس فإنك ناعم/ فاقعد عليك التاج.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة **لحركة الرجل المهجو وهيئته**، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **حركة الرجل المهجو وهيئته** علامتان سيميائيتان تدلان على الغدر والجبن، والنذالة والخسة والذلة والخضوع، وعظم المهانة والإهانة والضعف، والهلع والعناء، وغياب التكريم والكرامة، والتخاذل والهزيمة، والضنك والانطواء والجفوة، والمشقة والهلاك، والتحقير والسخرية.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية **لحركية الرجل الممدوح والمهجو معا** في مربع غريماس على النحو الآتي:

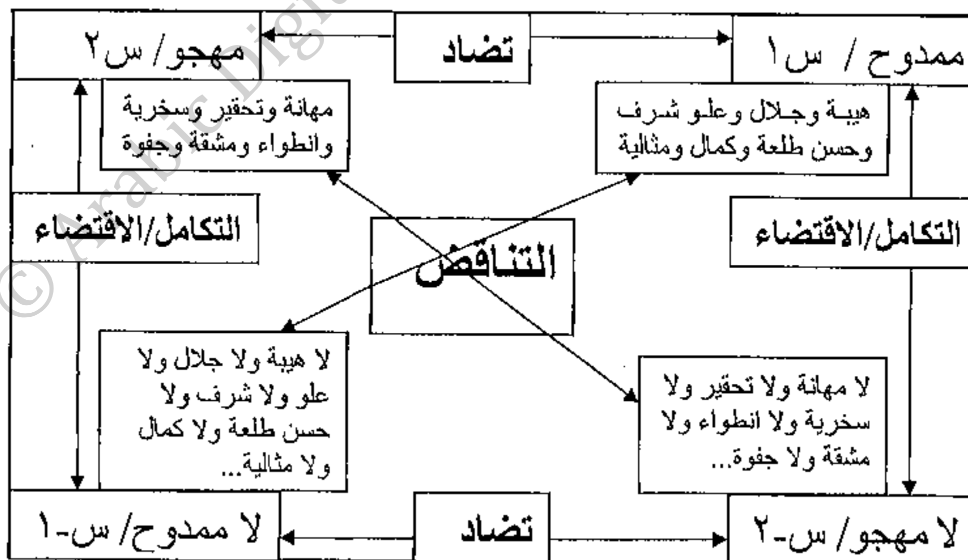
---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٤، ص٢٨٣.



تمثيل مربع غريماس السيميائي لحركية الرجل الممدوح والمهجو

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية **لهيئتي الرجل الممدوح والمهجو معا** في مربع غريماس على النحو الآتي



تمثيل مربع غريماس السيميائي لهيئتي الرجل الممدوح والمهجو

المبحث الرابع:سيميائية أجساد الرجال (الفرسان والندماء) في شعر الأعشى

جُمِعَ الفرسان إلى الندماء في مبحث واحد لضرورة تبويبية؛ إذ إن شواهد هذين العنصرين لا تتجاوز شواهد المبحث الواحد من المباحث السابقة في هذا الفصل، ورغم ذلك فـيمكن أن يتحول الفارس إلى نديم يرافق الذات المتكلمة في لهوها وغدوها ورواحها، بالإضـافة إلـى صيغة الجمع الملازمة لهما، ويمثل هذان العنصران تداخلا مع المبحـث الأول المخـصص للذات، والمبحث الثاني المخصص للممدوح، فالعلامات الجسدية من الرجال الفرسان موافقـة لعلامات الجسد من الرجل الممدوح وما تدل عليه من مضامين خُلقية وفضائل، وتشارك الذاتُ الندماءَ في المسير السيميائي الدال.

يبدأ هذا المبحث بسيميائية الحركة والهيئة من جسد الرجال الفرسان؛ ليـدلل علـى مـا يتصفون به من شجاعة وحيوية وفاعلية مع هيبة ومثالية...، وخصص الجزء الثاني لعلامتي الرأس واليد من جسد الفرسان بما يرمزان إليه من عزة وعظمة وكرم ومهارة...، وانتقل في الجزء الثالث إلى سيميائية الحركة عند الرجال الندماء بمـا يـشيعونه مـن حيويـة وأنـس ومتعة...، وختم هذا المبحث بسيمياء اللون من جسد الندماء، وقد طغى عليهم اللون الأبـيض بنورانيته المقترنة بالسماء وعناصرها المضيئة بما يحيل إلى دلالة الكرم والرفعة والشرف...، يتبع كل جزء الحقول الدلالية والانزياحات المجازية الخاصة به، ومن ثم نعمد إلى تمثيلها في مربع غريماس السيميائي.

يتألف هذا المبحث ــ كما تقدم ــ من العلامات السيميائية الآتية:

أولا: سيميائية الحركة والهيئة من أجساد الرجال الفرسان

ثانيا: سيميائية الرأس واليد من أجساد الرجال الفرسان

ثالثا: سيميائية الحركة من أجساد الرجال الندماء

رابعا: سيميائية اللون من أجساد الرجال الندماء

أولا: سيميائية الحركة والهيئة من أجساد الرجال الفرسان

تتبع الحركة الجسدية للرجال الفرسان ما قاله الأعشى في حق الرجل الممدوح، ويتم تجاوز المنحى الفردي ليصير منحى جمعيا فخرا بالقبيلة وفرسانها بما يتمتعون به من قوة جسدية وشجاعة لا تقاوم وتحقيق للنصر والفاعلية المستمرة مع هيبة وجلال، يضاف إليهما تحمل الأعباء الجليلة والمسؤولية العظيمة والعون والنجدة، إذن فحركية الجسد وهيئته عند الرجال الفرسان قرينة سيميائية لكل عناصر التفوق والغلبة والمثالية.

يقول الأعشى في مدح بني شيبان بن ثعلبة في يوم ذي قار: (١)

٢. هُمُو ضَرَبُوا بِالحِنْوِ حِنْوِ قُرَاقِرٍ   مُقَدِّمَةَ الهَامَرْزِ حَتَّى تَوَلَّتِ

إن الضرب حركة جسدية تشير إلى قرينة سيميائية دالة على فاعلية الفرسان وتفوقهم، ونلحظ توجه الضرب إلى مقدمة الجيش، وقد فرَّ الهامرز (أحد قادة كسرى) هاربا، فالحركة الجسدية للفرسان ولدت حركية الهروب لجيش كسرى.

ووصلت حركية الفرسان إلى أوجها وشدتها في الوصول إلى مقام (الثوران) البركاني، حيث يقول الأعشى في يوم ذي قار:(٢)

٥. فَثَارُوا وَثُرْنَا وَالمَنِيَّةُ بَيْنَنَا   وَهَاجَتْ عَلَيْنَا غَمْرَةٌ فَتَجَلَّتِ

فقد هاجت النفوس والأجساد بحركية ثوران تشكل أيقونة سيميائية تحيل إلى عناصر النار والشدة والقوة والهياج...، وكأنها حمم بركانية تتدافع منطلقة بشدة وقوة يؤديان إلى الموت المحقق الذي يقع حيزه بين نواحي الأجساد المتصارعة.

وبعد أن حقق الرجال الفرسان النصر وفر الأعداء هاربين جرت قسمة الغنائم ومن بينها النساء، حيث يقول الأعشى: (٣)

١٧. فَمَا بَرِحُوا حَتَّى اسْتُحِثَّتْ نِسَاؤُهُم   وَأَجْرَوْا عَلَيْهَا بِالسِّهَامِ فَذَلَّتِ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٤٠، ص٣٠٩.
(٢) المصدر نفسه، ق٤٠، ص٣٠٩. الغمرة: الشدة والزحام.
(٣) المصدر نفسه، ق٤٠، ص٣١١.

فإجراء السهام فعل حركي ينتج عنه اقتسام النساء السبايا بين الرجال الفرسان، وكل مقاتل يحصل على نصيبه (سهمه) من جراء هذه العملية الجسدية (إجراء حركي للسهام)، ويشكل هذا الفعل قرينة سيميائية دالة على الفوز والنصر والعز للفرسان، والهزيمة والغلبة والذلة لغيرهم.

ويفتخر الأعشى برجال قومه فيعدد مناقبهم وأفعالهم، حيث يقول مخاطبا أبناء عمومته (بني عجل): (١)

٢٩. فَنَحْنُ عَقَلْنَا الأَلْفَ عَنْكُمْ لأهْلِهِ   وَنَحْنُ وَرَدْنَا بِالغَبُوقِ المُعَجَّلِ

٣٠. وَنَحْنُ رَدَدْنَا الفَارِسِيِّيْنَ عَنْوَةً   وَنَحْنُ كَسَرْنَا فِيهِمُ رُمْحَ عَبْدَلِ

ويظهر الضمير (نحن) قبل كل فعل حركي قام به قوم المتكلم ليبين حال الأنا المتضخمة لديهم فيما قدموه لأبناء العمومة!، وأول فعل حركي جسدي هو عقل الألف من الإبل (أي تأدية الدية عنهم)، أما الفعل الحركي الثاني فهو إيراد الغبوق بعجل وسرعة، أي الكرم الوافر السريع في المساء، أما الحركية الجسدية الثالثة فهي رد الأعداء الفرس بقوة وحزم، ويتصل بهذا الفعل الحركية الرابعة حيث قاموا بالفتك فيهم بالرماح العبدلية المنسوبة لعبد القيس، إن الأفعال الحركية للفرسان تشكل قرائن سيميائية دالة على العون والكرم والنجدة.

وتظهر الهيئة الجسدية في نطاق الحركية السيميائية في شعر الأعشى يفخر بقومه في قوله: (٢)

٢٥. الوَاطِئِيْنَ عَلَى صُدُوْرِ نِعَالِهِمْ   يَمْشُوْنَ فِي الدَّفْنِيِّ وَالأَبْرَادِ

إنها هيئة جسدية تشكل قرينة سيميائية دالة على التيه والخيلاء، يضاف إليهما حركة المشي مع زينة الثياب النفيسة.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٥. عقل القتيل: أدى ديته لأهله. الألف: يقصد الألف من الإبل. الغبوق: الخمر التي تشرب في المساء، وهي كذلك اللبن الذي يحلب بالعشي.
(٢) المصدر نفسه، ق١٦، ص١٨١. الدفني والأبراد: من الثياب المخططة.

ويفخر الأعشى بقومه الفرسان الذين يقاتلون على الهيئات كافة راكبين أو راجلين، حيث يقول:(١)

٦٦. قالُوا الرُّكُوبَ! فَقُلْنَا تِلْكَ عَادَتُنَا أوْ تَنْزِلُونَ، فَإنَّا مَعْشَرٌ نُزُلُ

فركوب الخيل أو الترجل عنها هيئتان جسديتان تحيلان إلى تمكن الفرسان من القتال في أي حال يطلبها أعداؤهم، فهم فرسان متمرسون مهرة بفنون القتال.

ويمدح الأعشى بني معاوية قوم (قيس بن معديكرب) ضمن مديحه له، حيث يقول:(٢)

٤٨. إذَا مَا هُمُ جَلَسُوا بِالعَشِيِّ فَأحْلامُ عَادٍ وَأيْدِيْ هُضُمْ

حيث يظهرون في حال سلمهم بهيئة جليلة بهية، يحملون عقولا راجحة وأيديَ فاضلة بالعطاء، وتظهر الهيئة في جلوسهم وقت العشي ساكنين مطمئنين، يخالط ذلك رزانة ووقار.

ويعود الأعشى ليفخر بقومه في حملهم الأعباء الجليلة وإزالتهم للهموم الدفينة، حيث يقول:(٣)

٤. تَرَىْ حَامِلَ الأثْقَالِ وَالدَّافِعَ الشَّجَا إذَا غُصَّةٌ ضَاقَتْ بِأمْرٍ صُدُوْرُهَا

فحمل الثقل هيئة جسدية لقرينة تحيل إلى تحملهم الأعباء الكبيرة التي تثقل الكاهل، فقد جيء بالأعباء بدلا من أي جسم مادي مشكلا بذلك علاقة شبه لأيقونة سيميائية، أما دفع الشجا فيشكل أيقونة سيميائية ثانية تصور الحزن والهم وكأنهما جسم مادي يعمد القوم إلى دفعه وإزالته من النفوس بما يقدمونه من أفعال تُرضي المقابل وتزيل همه وشجاه.

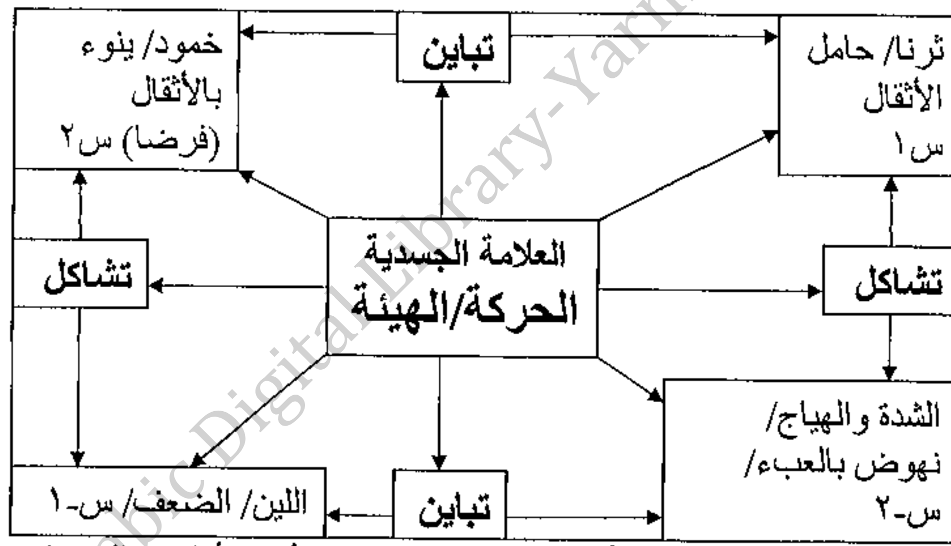
يظهر أن سيمياء **حركة الرجال الفرسان وهيئتهم** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: ضربوا مقدمة الهامرز/ ثرنا/ أجروا عليها بالسهام/ عقلنا/ وردنا/ كسرنا/ الواطئين/ يمشون/ الركوب/ معشر نزل/ جلسوا بالعشي/ حامل الأثقال/ الدافع الشجا.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ١١٣.
(٢) المصدر نفسه، ق٤، ص٩١.
(٣) المصدر نفسه، ق٨٢، ص٤٢١.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لحركة الرجال الفرسان وهيئتهم، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **حركة الرجال الفرسان وهيئتهم** علامتان سيميائيتان تدلان على الفاعلية والتفوق، والشدة والهياج، والنصر والعزة، والعون والكرم والنجدة، والتيه والخيلاء، والرزانة والوقار، والمهارة والنهوض بالأعباء الجليلة.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية **لحركة الرجال الفرسان وهيئتهم** وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل لحركة الرجال الفرسان وهيئتهم وفق مبدأ المربع السيميائي

ثانيا: سيميائية الرأس واليد من جسد الرجال الفرسان

إن الرأس من جسد رجال القبيلة الفرسان رمز العزة والعظمة والقوة والجلال، أما اليد فهي مقاربة لما كانت عليه عند الرجل الممدوح، لكنها انتقلت ــ هنا ــ من إطار الفرد إلى إطار المجموع، لتشكل قرينة سيميائية ترتبط بالكرم والجود على الأغلب، بالإضافة إلى المهارة والحذق عندما تختص بيد الفارس؛ حامل السلاح، وعلى ذلك فإن أغلب ما ينطبق على الرجال الفرسان من علامات جسدية ودلالاتها ينطبق على الرجل الممدوح.

يقول الأعشى مفتخرا بفرسان ذُهْل يوم ذي قار: (١)

١٦. أَبَـــتْ أعْنَـــاقُهُمْ عِـــزًّا   فَمَـــا يُعْطُـــونَ مَـــنْ غَـــشَمَا

امتنعت أعناق الفرسان عن الذلة والمهانة ولم ترض إلا بالعزة والشموخ، إنها قرينة سيميائية تحيل عن طريق المجاز المرسل بعلاقته الجزئية إلى عزهم وإبائهم وعدم انقيادهم لغيرهم.

ويمثل الرأس علامة تعرف به هوية صاحبه، ففي الرأس علامات متعددة كاللون أو طبيعة العينين والجبهة والأنف...، وهو ما استغله فرسان بني بكر للتعريف بأنفسهم، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٣. لمَّـا الْتَقَيْنَـا كَـشَفْنَا عَـنْ جَمَاجِمِنَـا   لِيَعْلَمُـوا أنَّنَـا بَكْـرٌ فَيَنْـصَرِفُوا

فالجمجمة من الرأس علامة جسدية تشكل قرينة على النسب، وبها يتبين العدو حال صاحبها من الشجاعة والقوة والفتك والفروسية؛ لأنها قرينة هؤلاء الفرسان من بني بكر، وبها عُرفوا في أراضين المعارك المتعددة.

ويفخر الأعشى في موضع آخر بفرسان قبيلته المهرة في استخدام السلاح، حيث يقول: (٣)

٢٨. كَـمْ فِـيهِمُ مِـنْ فَـارِسٍ يَـوْمَ الـوَغَى   ثَقْـفِ اليَـدَيْنِ يَهَـلُّ بالإِقْـصَادِ

إذ نسب الحذق والمهارة إلى اليدين بوصفهما علامة جسدية يناط إليهما استخدام السلاح في المعركة، فباليدين يضرب بالسيف، ويرمى بالرمح، ويقذف بالسهام، ويقبض بهما على عنان الجواد...، فالفارس ثقف اليدين قرينة سيميائية دالة على المهارة والقوة والفروسية.

ويمدح الأعشى بني معاوية (قوم قيس بن معديكرب) بالكرم والعطاء الوافر، وذلك في قوله: (٤)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٦، ص٣٥٣. أبت: من الإباء، وهو الامتناع والكبر. غشم: ظلم.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٢، ص٣٦١.

(٣) المصدر نفسه، ق١٦، ص١٨١. ثقف: حاذق. هل الرجل: فرح وصاح. أقصد السهم إقصادا: أصاب فقتل.

(٤) المصدر نفسه، ق٤، ص٩١.

٤٨. إذَا مَـــا هُـــمُ جَلَـــسُوْا بِالعَـــشِيِّ   فَـــأحْلاَمُ عَـــادٍ وَأيْـــدِيْ هُـــضُمْ

فاليد الهضوم هي التي تجود بما لديها تلقيه ولا تبقيه(١)، ومن ثم فهي قرينة الكرم، وزيادة في هذا العطاء جعلها بصيغة الجمع (أيدي)، وكأن اليد أصبحت معدة تهضم الطعام فلا يستقر فيها طويلا بل تلقيه، أي أن المال يجري في اليد سريعا ولا يستقر، فقد تحولت اليد إلى أيقونة سيميائية تشابه المعدة أو النهر الجاري بالماء حيث لا يستقر فيه، بل هو في تنقـل وفـيض دائمين.

ويفخر الأعشى بقومه في باب المقارنة بقوم الرجل المهجو شَيْبَان بن شِهَاب الجَحْدَرِيّ في قوله: (٢)

٣١. لا نَاقِـــصِيْ حَـــسَبٍ وَلاَ   أيْـــدٍ إذَا مُـــدَّتْ قِـــصَارَهْ

فأيدي القوم ليست بناقصة في قوتها وجودها، بل هي أيد ذات مدد وإغاثة ونصرة بعيـدة عن القِصَر والتقصير في ذلك، فاليد هنا قرينة سيميائية تؤشر على القوة والإغاثـة والعطـاء المرتبط بقوم المتكلم عن طريق المجاز المرسل في علاقته الجزئية؛ بذكر اليد مـن الجـسد وإرادة الجسد كاملا، ولم يقصد المتكلم فاعلية الجزء أو حتى فاعلية الجسد كاملا فـي حالتـه المادية، بل المقصود ما يحيل إليه الجسد من وظيفة دالة في سياقها على معان إضافية تنفصل عن المادة (الجسد)، لتتعلق بالأخلاق والفضائل والقيم التي جلوت أهمها فيما سبق.

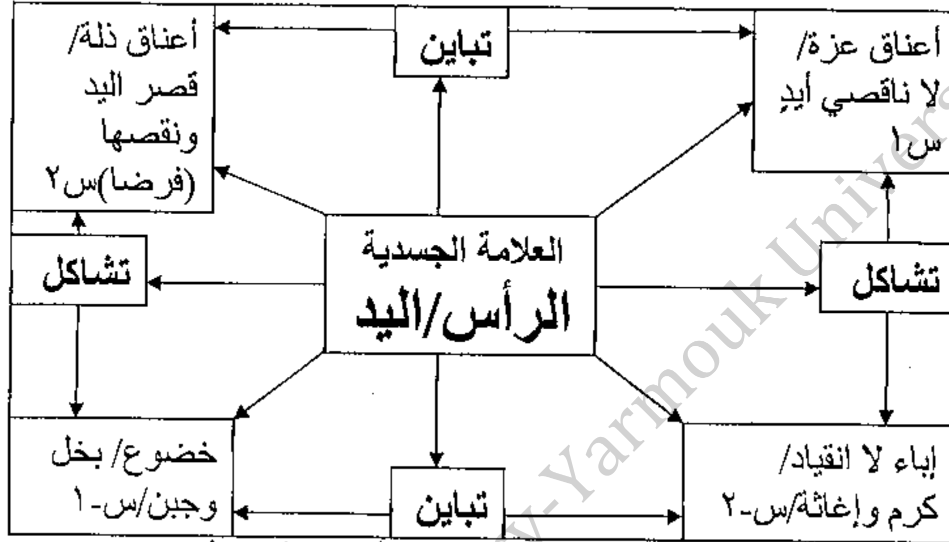
يظهر أن سيمياء **رؤوس الرجال الفرسان وأيديهم** فـي شـعر الأعـشى تعتمـد علـى الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات الـسيميائية الجـسدية، وهي الآتية: أعناقهم عزا/ كشفنا عن جماجمنا/ ثقف اليدين/ أيدي هضم/ لا ناقصي أيدٍ.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لرؤوس الرجـال الفرسان وأيديهم، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالـة النـصية، هـي أن **رؤوس الرجال الفرسان وأيديهم** علامتان سيميائيتان تدلان على العزة والإباء وعدم الانقياد، وعلامة النسب المقترن بالشجاعة والقوة والفروسية والمهارة، والكرم الفياض الدائم والإغاثة والفضل.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة، (هضم).
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٠، ص٢٠٧.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية **لرؤوس الرجال الفرسان وأيديهم** وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي



التباين والتشاكل لرؤوس الرجال الفرسان وأيديهم وفق مبدأ المربع السيميائي

ثالثا: سيميائية الحركة من جسد الرجال الندماء

ما يقصد بالرجل النديم: كل رجل شارك الذات المتكلمة في مجلس الخمرة خاصة، ويقع الرجال الندماء في ثلاثة أقسام: القسم الأول: رفقاء الشراب في مجلس الخمرة، القسم الثاني: ساقي الخمرة من الفتيان (خادم المجلس)، القسم الثالث: بائع الخمرة من التجار أصحاب الحوانيت. والملاحظ على مجالس الشراب واللهو أنها تعج بالحركية الجسدية والنشاط في دلالة على الحياة في هذه المجالس، فأول عناصر الحركية السيميائية نجدها في التبكير لمعاقرة الخمرة بحثٌ من رفقاء الذات المتكلمة وتحريض إغوائي منهم، أما الحركية الثانية فهي استقبال بائع الخمرة لرجال الشراب في حانوته والعناية بهم وتهيئة المجلس لهم، ويتبع ذلك الحركية الرئيسة وهي حركية الغلام الساقي في المجلس، حيث يظهر مسرعا نشيطا يلبي نداء الرفقاء مع طواف مستمر على رجال المجلس...، فحركية الجسد للرجال الندماء مؤشر سيميائي يحيل إلى دلالات متعددة. وإدراك الذات المتكلمة هنا يتألف من إدراك حسي جمالي

متعدٍ إلى موضوع الخمرة، وإدراك تبادلي يوطد العلاقة بين الذات وغيرها من الذوات (الندماء). (١)

إن رفقاء المتكلم رجال ذوو شرف وكرم، وقد حضر أحدهم ليلا إلى صوت النص يستشيره في أمر الخمرة فوافقه على ذلك بكرة مصطبحين إياها، حيث يقول الأعشى: (٢)

٩. أتَانِي يُؤَامِرُنِي فِي الشَّمُوْ ... لِ لَيْلاً فَقُلْتُ لَهُ غَادِهَا

١٠. أرَحْنَا نُبَاكِرُ جِدَّ الصَّبُوْ ... حِ قَبْلَ النُّفُوسِ وَحَسَّادِهَا

١١. فَقُمْنَا وَلَمَّا يَصِحْ دِيكُنَا ... إِلَى جَوْنَةٍ عِنْدَ حَدَّادِهَا

فمجيء الرفيق طارقا في الليل يشكل حركية سيميائية تحيل إلى رغبة مسبقة لمعاقرة الخمرة مع المتكلم والأنس به، ومن ثم تتحول الحركية من الطرق والمشاورة إلى التبكير لشرب الخمرة صباحا عَجِلِين قبل استيقاظ النفوس وإزعاجها لهم، فالحركية الثانية (التعجل في التبكير) تمثل حركة جسدية تقرن شرب الخمرة ببداية يوم جديد (فجر جديد) يمثلان رمزا سيميائيا دالا على (الحياة)، فتكون الخمرة والرفقاء بهذه الحركية الجسدية (المباكرة والغدو والصبوح) رمزا سيميائيا دالا على الحياة وطلب ملذاتها. ويختم صوت النص ذلك بحركية (القيام) قبل صياح الديك في إشارة سيميائية على التبكير طلبا للخمرة، أي طلبا للحياة.

وقد يبادر الرفيق إلى طرق باب المتكلم صباحا لشرب الخمرة، أو أن يبادر المتكلم بالغدو إليه، حيث يقول الأعشى: (٣)

٤٣. وَلَقَدْ أغْدُو عَلَى نَدَمَانِهَا ... وَغَدَا عَلَيْهَا عِنْدِي وَاصْطَبَحْ

تتوجه الحركية الجسدية دائما إلى الرفقاء الندماء في وقت الصباح، وهو وقت يحيل إلى انطلاقة جديدة يضيف إليها صوت النص الخمرة تجديدا لمباهج الحياة وملذاتها ونسيانا لهمومها وأهوالها...، إنها حركية جسدية ترنو إلى تطهير الجسد من الفكر والعقل...؛ ليغدو جسدا خالصا دون معيقات، فالخمرة إحياء للجسد وبعث لطاقاته الغريزية، وتغطية للنفس والروح الخبيثة، ولهذا يسعى المتكلم ورفقائه للتبكير إلى هذه الخمرة كي يتخلصوا من أدران

---

(١) انظر: فونتاني، (جاك): سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص١٧.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨، ص١١٩. الشمول: الخمر. أرحنا: أراح الرجل؛ رجعت إليه نفسه بعد الإعياء. جد الصبوح: الجد: العجلة، الصبوح: خمر الصباح. جونة: خابية الخمر. حدادها: صاحبها الذي يحد الناس؛ أي يذودهم عنها لنفاستها.

(٣) المصدر نفسه، ق٣٦، ص٢٩٣.

نفوسهم، وليرقوا بالجانب الجسدي البحت، فتخلصهم من الروح الخبيثة يشعرهم بنشوة جديدة يظنون أنهم سيحصّلون أرواحا جديدة طاهرة، ولكن الأمر على الضد من ذلك، لقد فقدوا أرواحهم والعقول وتعلقوا بأجسادهم.

ويرجون لمطلوبهم هذا الاستمرارية بحركية جسدية تقوي قيمة الجسد لديهم، وذلك في الانطلاق مغرب الشمس إلى الجواري الغانيات، حيث يقول الأعشى: (١)

٢٢. ثُمَّ رَاحُوا مَغْرِبَ الشَّمْسِ إلى قُطُفِ المَشْيِ قَلِيلاتِ الحَزَنْ

يمتلئ الفضاء الزماني عندهم بحركتين جسديتين، الأولى: التبكير لشرب الخمرة، والثانية: الانطلاق إلى راحة الجسد مع الجواري، وكلتا الحركتين تعضد قيمة الجسد سيميائيا وترقى به، وتهدم قيمة الروح ومثلها وتدنو بها، ولهذا فالحركية الثانية تطلب الراحة والمرح والبعد عن الهم والحزن، لتكون (الخمرة والمرأة) مقصدا للرجال الندماء، تملأ الخمرة بصبوحها الفضاء الزمني (النهار)، وتملأ المرأة مغرب الشمس الفضاء الزمني (الليل)، والتردد ما بين العنصرين يعمق رمزية الحركة في دلالاتها على طلب الملذات الجسدية، ومن ثم تحقيق الوجود الجسدي دون الروحي للذات ورفقائها الذين يظنون أنهم حققوا (الحياة)، فالحركية الجسدية رمز سيميائي دال على (الحياة) من وجهة نظرهم.

ولذا استغل بائعو الخمرة وصانعوها هذا الجسد في بحثه عن النشوة واستثمروا ذلك بانتقائهم لثمارها وحبسها لتكون خمرا معتقة تجلب لهم الثراء؛ جراء هذا الولع والحرص الشديدين على الظفر بخمرة الحياة الدنيا، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٩. تَخَيَّرَهَا أخُو عَانَاتَ شَهْرًا وَرَجَّى أوْلَهَا عَامًا فَعَامَا

٢٠. يُؤَمِّلُ أنْ تَكُونَ لَهُ ثَرَاءً فَأغْلَقَ دُونَهَا وَعَلا سِوَامَا

فالتخير لثمار الخمرة يمثل حركة جسدية تؤشر على جودة هذه الخمرة بوصفها عنصرا إغوائيا لأجساد شاربيها، ووضع الخمرة بعد ذلك في مكان مغلق يشكل حركية قام بها بائع الخمرة حرصا عليها؛ لأنه يعرف قيمتها المادية بوصفها رمزا للحياة الدنيوية طالبا من ذلك ثراء يعرف أنه سيحصل عليه من الذين يقدسون أجسادهم ويعدونها وسيلة للارتقاء بهم،

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٨، ص٤٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ق٢٩، ص٢٤٧.

وينسون أن الجسد المثالي طريق إلى الفضائل المثلى والأخلاق الفاضلة، و" أنه جسد بنوازع خيرة ورغبات فاضلة تتحقق في كل لحظة ".(١)

وفي قصيدة أخرى، وبعد أن اتفق الرفقاء مع بائع الخمرة على ما يريده من ثمن يساهظ لها، عمد صاحب الحانوت إلى تهيئة المجلس لشاربيها، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٦. أضَـــاءَ مِظَلَّتَـــهُ بِالـــسِّرَا ج وَاللَّيْـــلُ غَـــامِرُ جُـــدَّادِهَا

إن الفعل الحركي (إضاءة الخباء) بداية لنور يضيء في عتمة الليل، يوازي ضياء الصباح ونشوة الأجساد، فهو علامة سيميائية على إزالة ظلام الليل بهمومه واسوداده، وطريق إلى الحصول على نور الخمرة وضيائها الشمسي.

وبعد ذلك يقوم بائع الخمرة بدور الغلام الساقي، حيث يقول الأعشى: (٣)

١٨. فَقَـــامَ فَـــصَبَّ لَنَـــا قَهْـــوَةً تُـــسَكِّنُنَا بَعْـــدَ إِرْعَادِهَـــا

فالفاء العاطفة على الفعل الحركي في الجملة الفعلية السابقة (أضاء) دالة على التعقيب مع الترتيب في سرعة (أضاء/ فقام/ فصب)، فهي حركية جسدية سريعة عمد إليها بائع الخمرة بعد أن حصل على ما يريده ثمنا لها، إنها فعل حركي لرمز سيميائي دال على بلوغ الغاية المرجوة، فهي منتهى ما يطلبه الندماء في حركيتهم السيميائية، فالاستيقاظ يليه إتيان الندماء والتجمع حولهم، ومن ثم التبكير لشرب الخمرة والالتقاء ببائعها ومساومته ثمنها، وأخيرا الوصول إلى سكب الخمرة في كؤوسها؛ لتحقيق الغاية من الحركية الجسدية، وهي النشوة في إرعادها للجسد وتسكينها له، فهدف الحركية الجسدية الجسد نفسه، إنه يسعى لإرضاء ذاته الجسدية.

ويظهر الغلام الساقي بتطوافه على الندماء ذهابا وإيابا يحمل إبريق الخمرة وقد خضبت كفاه بلونها الأحمر، حيث يقول الأعشى: (٤)

٢١. فَجَـــالَ عَلَيْنَـــا بِإِبْرِيقِـــهِ مُخَـــضَّبُ كَـــفٍّ بِفِرْصَـــادِهَا

---

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص٦٤.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨، ص١٢١. مظلته: خباءه. الجداد: الهدب الذي يبقى في أسفل النسيج.
(٣) المصدر نفسه، ق٨، ص١٢١.
(٤) المصدر نفسه، ق٨، ص١٢١.

فالحركية الجسدية قرينة سيميائية دالة على عناية صاحب الحانوت بالأضياف، فهو كلف بهم يأتي إليهم بالخمرة مرة بعد مرة، يجول عليهم بها كأنه بحركيته هذه يطوف حول مَعْلَم مقدس، بهذا يحق للقارئ أن يتحدث عن أبعاد دلالية أخرى هي " الأبعادُ الثقافيةُ المشكلةُ لمستوًى دلاليٍّ ثانٍ "(١) إنه ارتباط وثيق ما بين الخمرة والأبعاد الدينية، فالخمرة علامة ثقافية نابعة من كيان المجتمع وقيمه وأساطيره ومعتقداته...وغيرها.

ويأتي الساقي بالخمرة الصافية الرقراقة كماء الغدير العذب الذي مزجت به ليقدمها للشَّرْب في أحوالهم الجسدية قياما وقعودا، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٧. أتَانَا بِهَا السَّاقِي فَأسْنَدَ زِقَّهُ   إلى نُطْفَةٍ زَلَّتْ بِهَا رَصَفَاتُهَا

١٨. وُقُوفاً فَلَمَّا حَانَ مِنَّا إنَاخَةٌ   شَرِبْنَا قُعُوداً خَلْفَنَا رَكَبَاتُهَا

فحركية الساقي (الإتيان والإسناد) تمثل العناية والتعهد للشيء، أما حركية الندماء (وقوفا/قعودا) فهي قرينة سيميائية دالة على أن لا شيء يثنيهم عن شرب الخمرة، إذ يطلبونها في أحوالهم كافة مرتحلين ومستقرين، وبفاعليتها تجعل من المرتحل المضطرب يميل إلى السكون والاستقرار، وتجعل من المستقر يميل إلى الارتياح والترف.

ويذكر الأعشى الساقي الذي يمزج الخمرة بالماء العذب الصافي ضمن وصفه للمتكلم مع المرأة الغانية، حيث يقول: (٣)

٢٢. يَصُبُّ لَهَا السَّاقِيَانِ المِزَا   جَ مُنْتَصَفَ اللَّيْلِ مِنْ مَاءِ شَنّْ

لقد اجتمعت ثلاثة رموز سيميائية دالة على مرموز واحد، والعلامات الرمزية الثلاث هي (الخمرة، والمرأة، والماء)، تدل كل منها على (الحياة)، أما وقد سكب الساقيان مزاج الخمرة والماء للمرأة فقد اختلطت أمشاط المائية في امتزاجها بالخمرية ممازجة لمائية الجسد الأنثوي في دلالة كامنة دالة على (البعث والإحياء)، وخاصة أن الساقي قد تحول إلى (ساقيين) بما يعيدنا إلى مشهد الانبعاث الطللي المتمثل في حث الرفيقين على البكاء كما نجد ذلك عند امرئ القيس (قفا نبك) وغيره، وهنا نجد ساقيين تعميقا لعناصر الحياة وزيادة في فاعليتها

---

(١) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٧٢.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٠، ص١٣٥. نطفة: غدير. الزق: قربة صغيرة يحمل فيها الخمر. الرصفات: الحجارة المتراصفة بعضها إلى بعض.

(٣) المصدر نفسه، ق٢، ص٦٧. الشن: القربة الخلق التي نعم جلدها من كثرة الاستعمال، فذلك أطيب لمائها، لأن رائحة الجلد قد ذهبت، ولأنه أبرد للماء.

وتشاركيتها، يضاف إلى ذلك الحركة الجسدية المستمرة (يصب)، وكأن المتكلم يطلب استمرارية للحياة وربما تخليدا لها، " فالجسد موئل للماورائيات خوفا منه على نفسه من الفناء، هو نفسه مولد رغبته بالخلود "،(١) وهو ما يتوافق مع شكواه في مقدمة القصيدة من عناء الزمن على نفس الإنسان الذي يعلم أن نهايته هي الموت، حيث يقول الأعشى: (٢)

١. لَعَمْرُكَ مَا طُولُ هَذَا الزَّمَنْ عَلَى المَرْءِ إلاَّ عَنَاءٌ مُعَنْ

٢. يَظَلُّ رَجِيمًا لِرَيْبِ المَنُونِ وَلِلسُّقْمِ فِي أهْلِهِ وَالحَزَنْ

ويثير ساقي الخمرة الجلبة والعمل والفاعلية في مجلسها، حيث يقول الأعشى يصف حال الساقي وحركيته: (٣)

٤١. يَسْعَى بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ لَهُ نُطَفٌ مُقَلِّصٌ أسْفَلَ السِّرْبَالِ مُعْتَمِلُ

فالسعي: عدو دون شدة(٤)، فهو مشي سريع دون العدو، فحركية الساقي بين الرجال الندماء وإليهم توافق فاعلية الخمرة في أجسادهم، إنه في عمل مستمر يخدم الندماء على نحو دائم سريع لا يفتر عن طلب شاربيها لها مهما بلغوا الكفاية منها.

وتغلب السرعة على حركية هذا الساقي في معظم أشعار الأعشى، إذ يصف مجالس الشراب واللهو والمتعة...، حيث يقول على سبيل المثال: (٥)

٢٢. وَشَاوٍ إذَا شِئْنَا كَمِيشٌ بِمِسْعَرٍ وَصَهْبَاءُ مِزْبَادٌ إذَا مَا تُصَفَّقُ

فالساقي يشوي للندماء اللحم ويسعرها على النار التي تعادل سرعته واشتعاله في اعتماله المستمر الدائم؛ خدمة لجلساء هذا المجلس، فحركية الساقي السريعة مؤشر سيميائي على فاعليته في خدمة الندماء وتحقيق كل ما يريدونه من الراحة والمتعة، حيث يقول الأعشى: (٦)

٣٧. وَقَدْ غَدَوْتُ إلَى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

فحركية الغلام الساقي تتمثل في خفته وعمله السريع ونشاطه المفرط ليكون دائم الخدمة لا يحوج سيده إلى طلب الشيء، بل يأتيه به قبل أوانه، ويظهر على المستوى الصوتي شيوع

---

(١) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص١٠١.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٩. النطف: جمع نطفة، وهي اللؤلؤة العظيمة. معتمل: يخدم ويعمل دائما.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سعى).

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٣، ص٢٦٩. شاو: الذي يشوي اللحم. كميش: مسرع. المسعر والمسعار: ما تسعر به النار؛ أي توقد.

(٦) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٩.

حرفي الشين واللام في صفات هذا الغلام مشكلا علامة سيميائية دالة على التفشي والانتشار بحيث يتضافر المستوى الصوتي بعلاماته الدالة مع المستوى المعجمي الدال على السرعة والإحاطة بأعمال الخدمة كافة بما يمثله الغلام من حركية وفاعلية ونشاط...

والساقي دوما سريع عجل في خدمة الندماء، حيث يقول الأعشى: (١)

٣٤. مِثْلَ ذَكْيِ المِسْكِ ذَاكٍ رِيحُهَا صَبَّهَا السَّاقِي إِذَا قِيلَ تَوَحْ

فصب الخمرة للندماء عملية حركية سريعة، وتوحي لنا اللفظة (توح) بالإشارة والإيماءة والإيحاء، وكأن الساقي قد بلغ في سرعة الاستجابة فور مشاهدته إيماءة جسدية من الندماء تدعوه إلى جلب الخمرة إليهم.

وتظهر حركية الغلام الساقي في مجلس أنس الرجل مع المرأة، حيث يجري عليهما الخمرة ويسقيهم إياها، إذ يقول الأعشى: (٢)

٣٤. وَنَظَلُّ تَجْرِي بَيْنَنَا وَمُقَدَّمٌ يَسْقِي بِهَا

٣٥. هَزِجٌ عَلَيْهِ التَّوْمَتَا نِ إِذَا نَشَاءُ غَدَا بِهَا

لقد تماهت الخمرة مع الماء في جريانه وتدفقه كالنهر، يضاف إلى ذلك حركية الغلام وجريانه أيضا في مجلس يجمع عناصر الالتقاء بين الرجل والمرأة، وتصل فاعلية النشوة الجسدية إلى منتهاها حيث السرعة في جلب الخمرة تلبية لنداء الجسدين، فالخمرة والمرأة والماء رموز سيميائية تشير إلى الحياة وملذاتها.

ويصير الساقي عبدا للخمرة يتنسك إليها ويطوف حول ندمائها ويجول بها عليهم في خفة ونشاط وسرعة، حيث يقول الأعشى: (٣)

٦. يَطُوفُ بِهَا سَاقٍ عَلَيْنَا مُتَوَّمٌ خَفِيفٌ ذَفِيفٌ مَا يَزَالُ مُفَدَّمَا

إن رشاقة الساقي وسرعته قرينة سيميائية تجاور فرحه وانبساطه لهذا الفعل، خاصة أنه فعل يحيل إلى الطواف والسعي والتلبية وكلها من لوازم التقديس للشيء، وتبدو الخمرة رمزا للحياة، وتصير علامة يطوف بها الساقي بحركته الجسدية ويسعى بها إلى شاربيها، أيكون

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٦، ص٢٩١.
(٢) المصدر نفسه، ق٣٩، ص٣٠٥.
(٣) المصدر نفسه، ق٥٥، ص٣٤٣. ذفيف: مسرع. مفدم: قد شد على أنفه وفمه خرقة بيضاء.

الساقي خادما لمعبد يمثل الندماءُ زواره وتشكل الخمرُ شرابه المقدس؟ هذا ما يدعو إلى عد الخمرة وما يحيط بها رموزا سيميائية تحيل إلى دلالات عميقة ضمن سيرورة تدليلية مستمرة تحيل إلى مزيد من الأسئلة التي تفضي بدورها إلى أسئلة أخرى تنثال على المتلقي ضمن هذه السيرورة.

إن عملية السعي والطواف تلازم التكرار، فهي طقس جسدي يظهر في حركية الساقي، حيث يقول الأعشى: (١)

٢٤. وَذُو تُومَتَيْنِ وَقَاقُزَّةٌ يَعُلُّ وَيُسْرِعُ تَكْرَارَهَا

يملأ الساقي قارورة الخمر بشكل مستمر، ويسرع بقارورة ممتلئة كل مرة يسعى بها إليهم، وبهذا تمثل حركيته رمزا سيميائيا دالا على الحياة والنهل منها ووهبها لغيره من الندماء كلما احتاجوا إليها ورغبوا فيها.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **لحركية الرجال الندماء** يستمد حقوله الدلالية من **الخمرية.**

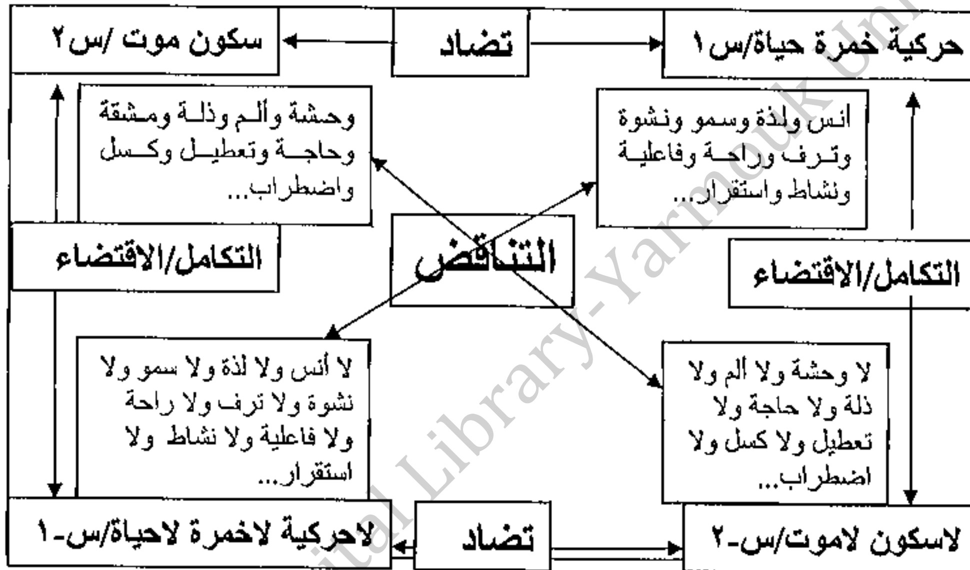
فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للخمرية)** مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لحركية** الرجال الندماء: أتاني يؤامرني في الشمول/ أرحنا نباكر جد الصبوح/ فقمنا إلى جونة/ أغدو على ندمانها/ غدا واصطبح/ راحوا/ تخيرها/ أغلق دونها/ أضاء مظلته/ فقام فصب لنا قهوة/ فجال بإبريقه/ أتانا بها الساقي وقوفا/ شربنا قعودا/ يصب لها الساقيان/ يسعى بها ذو زجاجات/ كميش بمسعر/ غدوت إلى الحانوت/ يتبعني مشل شلول.../ صبها الساقي/ يسقي بها/ عدا بها/ يطوف بها ساق خفيف/ يعل/ يسرع تكرارها.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلا لسانيا يشكل البنية الدلالية المجردة **لحركية** الرجال الندماء، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **حركية الرجال الندماء** علامة سيميائية دالة على الأنس والحياة وطلب ملذاتها، والسمو بمادية الجسد ووجوده، وتغييب الظلام وإحضار الضياء، وبلوغ الغاية المرجوة وتحقيق النشوة، وإرضاء الجسد

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٤، ص٣٦٩. القاقزة والقاقوزة: إناء من آنية الشراب (معرب).

وتقديسه، والاستقرار والترف والسعي للخلود، والفاعلية والنشاط لتحقيق أقصى درجات الارتياح والمتعة والفرح والانبساط والحيوية.

ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية **لحركية الرجال الندماء** في مربع غريماس على النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لحركية الرجال الندماء

رابعا: سيميائية اللون من جسد الرجال الندماء

يظهر اللون الأبيض وقد طغى على غيره من الألوان مقترنا برفقاء المجلس، حيث يشبههم الأعشى بالنجوم والسيف الصقيل اللامع...، أما اللون الأزرق فظهر مرتبطا ببائع الخمرة ليكون قرينة دالة عليه، ونجد الخضاب الأحمر يختص بكف الساقي فيشيع البهجة والنشاط في عيون الندامى.

يصف الأعشى الرجال الرفقاء ببياض الوجه كأنهم فحول قروم أودعت للفحلة دون الركوب والتذليل، حيث يقول الأعشى: (١)

٥٠. وَنَــدَامَى بِــيضُ الوُجُــوهِ كَــأنَّ الــ ـــشَّرْبَ مِــنْهُمْ مَــصَاعِبٌ أقنَــاقٌ

فبياض الوجه ــ هنا ــ علامة سيميائية تحيل إلى الكرم والشرف، يضاف إلى ذلك العزة والقوة بطريق الأيقونة السيميائية في تشبيههم بالفحول المصاعب المكرمة عند أهلها فلا تركب ولا يمسها الحبل، إنهم رجال كرماء ذوو شرف وعزة، أحرار لا يقيدهم عن مجالس الخمرة قيد أو مانع، وقد عرفناهم ــ بوصفنا متلقين للنص الشعري ــ معرفة " شكلانية (جشطلتية) للشخص في جسده ونفسه في كليته وبرمته ووحدته وأجمعيته "،(٢) فالعلامة الجسدية فضاء واسع يحيل إلى صفات نفسية ودلالات اجتماعية وثقافية...

ويظهر اللون الأبيض في النديم الكريم الذي ينفق ماله على رفقائه ولا يمنعهم شيئا، ولا يحتجب دونهم، حيث يقول الأعشى: (٣)

٨. وَأبْــــيَضَ مُخْــــتَلِطٍ بِــــالكِرَا م لا يَتَغَطَّــــى لإنْفَادِهَــــا

أورد العلامة اللونية وهي صفة البياض وأراد الموصوف، فالأبيض قرينة سيميائية تحيل إلى الرجل الكريم الميمون، وما ظهور البياض إلا خلوصا من العيوب، ودلالة على النقاء، ويحيل البياض كذلك إلى الشرف والسمو وعلو المنزلة.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٢، ص٢٦٥. المصعب: الفحل الذي لا يركب ولا يمس لكرامته عند أصحابه. والفنيق: هو المصعب.

(٢) زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية...، مرجع سابق، ص٨٠.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨، ص١١٩.

وتظهر دلالة الرفعة والعلو جلية في قول الأعشى مشبها نديمه في المجلس بـالنجم في السماء: (١)

١٢. وَأَبْـيَضَ كَـالنَّجْمِ آخَيْتُـهُ وَبَيْـدَاءَ مُطَّـرِدٍ آلُهَـا

فبالإضافة إلى قرينة الكرم واليمن نلحظ الرفعة والشرف في الأيقونة السيميائية التي تجمع الرجل إلى النجم في نقاط اشتراك متعددة منها: الشبه اللوني (البياض)، والشبه في القدر والمنزلة (الرفعة والسمو والشرف)، والشبه في الاهتداء؛ فالنجم قرينة الهداية في ظلام الليل، وقد استمد الرجل هذه الدلالة في مؤاخاته لصوت النص، فهو رفيقه الملازم كما يلازم النجم سماء الليل.

وتتكرر أيقونة النجوم في تعلقها بوجوه الندماء، حيث يقول الأعشى: (٢)

٤٦. فِي شَبَابٍ كَمَصَابِيحِ الدُّجَى ظَاهِرُ النِّعْمَةِ فِيهِمْ وَالفَرَحْ

فتشبيه الوجوه بالنجوم يشكل أيقونة سيميائية تجمع خصائص البشر والانشراح والتلألؤ والبريق في دلالة على فتوتهم ووضاءتهم وابتعادهم عن الهموم والكدر، يضاف إلى ذلك سموهم ورفعتهم وفاعليتهم التي تزيل ظلام الليل، فيصيروا رموزا سيميائية دالة على الهداية.

وللعلامة اللونية فاعلية عندما ترتبط بالسيف الصقيل اللامع (ببياضه ومضائه)، حيث يقول الأعشى:(٣)

٣٨. فِي فِتْيَةٍ كَسيُوفِ الهِنْدِ قَدْ عَلِمُوا أَنْ لَيْسَ يَدْفَعُ عَنْ ذِي الحِيْلَةِ الحِيَلُ

فالفَتَاء صفة دالة على الشباب، أو الكرم والسخاء، وقد تشكل الفتية في أيقونة سيميائية تربطهم بالسيوف علاقة الشبه اللوني (الأبيض)، والشبه في المضاء والقوة.

ويظهر اللون الأزرق بوصفه علامة سيميائية ترتبط ببائع الخمرة، وذلك في قول الأعشى:(٤)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢١، ص٢١٣.
(٢) المصدر نفسه، ق٣٦، ص٢٩٣.
(٣) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٩.
(٤) المصدر نفسه، ق٨، ص١١٩.

١٢. تَنْخَلَهَــا مِــنْ بِكَــار القِطَــاف   أزَيْــرقُ آمِــنُ إكْــسَادِهَا

فالأزيرق صفة لونية تشكل انزياحا استبداليا كناية عن بائع الخمرة، وهذه العلامة اللونية تمثل قرينة سيميائية للرجل غير العربي؛ حيث شاع اللون الأزرق في عيون غيــر العــرب، رغم وجوده عند بعض العرب، وبشيوع العلامة اللونية عرف الرجال غير العرب وأصبحت قرينة سيميائية تلازمهم.

والخضاب زينة في كف المرأة وهو علامة لونية في كف الغلام الساقي الملازم لإبريــق الخمرة؛ ليثير البهجة والأنس في نفوس الندماء، حيث يقول الأعشى: (١)

٢١. فَجَــالَ عَلَيْنَــا بِإبْرِيْقِــهِ   مُخَــضَّبُ كَــفٍّ بِفِرْصَــادِهَا

فمُخَضَّب صيغة صرفية دالة على المفعولية بوقوع الخضاب على الكف، وقد شكلت هــذه الصيغة انزياحا استبداليا كناية عن موصوف وهو الغلام الــساقي، وظهــر اللــون الأحمــر (الخضاب الأحمر) بفعل ثمار التوت التي أنتجت الخمرة منه، إن اللون الأحمر مشابه للــون الدم ويحيل إلى الفداء والتضحية في ارتباطه بدم المسيح، أي أن يصير اللون الأحمر بخضابه لكف الساقي رمزا سيميائيا دالا على التضحية والانبعاث، وخاصة أن هناك مــن الآراء مــا تقول بنصرانية الأعشى وقد ظهرت إشارات ثقافية متعددة في شعره دالة على ذلك، وهذا مــا سنجلوه بعلاماته الثقافية الملازمة للجسد في الفصل الثالث من هذه الدراسة إن شاء الله.

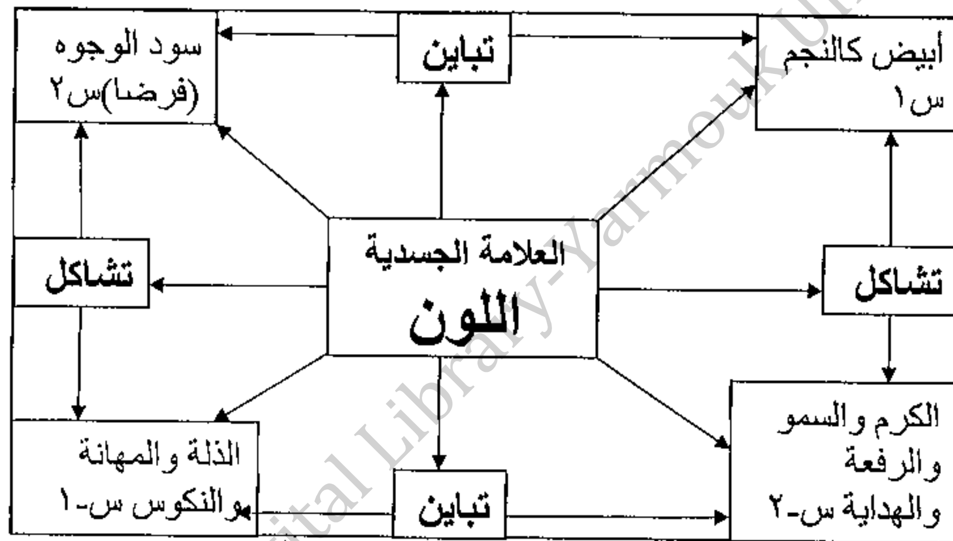
يبدو أن سيمياء **لون الرجال الندماء** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحــات الأســلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الجسدية، وهي الآتية: بيض الوجوه كالمصاعب/ أبيض/ أبيض كالنجم/ شباب كمصابيح الدجى/ فتية كــسيوف الهنــد/ تنخلهــا أزيرق/ مخضب كف بفرصادها.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجــردة للــون الرجــال الندماء، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **لون الرجال النــدماء** علامة سيميائية دالة على الكرم والسخاء، والشرف والعزة، والقوة والمضاء والتحــرر مــن

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٨، ص١٢١.

القيد، واليمن والنقاء، والسمو وعلو المنزلة، والرفعة والهداية، والوضاءة والفاعلية، وعلامة على العرق، والفداء والانبعاث، والبهجة والأنس، والبشر والانشراح.

ويمكن تعميق بعض البؤر المنطقية الدلالية **للون الرجال الندماء** وفق نمطي التشاكل والتباين المستمدان من مربع غريماس، وذلك على النحو الآتي:



التباين والتشاكل للون الرجال الندماء وفق مبدأ المربع السيميائي

الفَصْلُ الثَّالث

مُمَثِّلاتُ الجَسَدِ الثقافيِّةُ في شِعْر الأعْشَى الكَبير:

* أولا: سيميائية اللّباس

* ثانيا: سيميائية الحلي

* ثالثا: سيميائية الأسلحة

* رابعا: سيميائية الآلات الموسيقية

* خامسا: سيميائية الأثاث

* سادسا: سيميائية الخمرة

* سابعا: سيميائية الطّقوس الدينية والأسطورية.

يتكون هذا الفصل من مفردات اللباس والحلي والأسلحة والآلات الموسيقية والأثاث والخمرة والطقوس، وتمثل كلها ثقافة الإنسان الاقتصادية والحضارية والدينية...، فهي علامات ثقافية رمزية اجتماعية مضمرة داخل الأنساق الجمالية، وهي علامات عرفية اتفاقية تحمل معانيَ خاصة تؤدي وظائف متعددة، بحيث تتلازم العلامة الثقافية مع الجسد وتتضافر معه لتمثله، معبرة عن فضاءاته الزمانية والمكانية والاجتماعية/الثقافية...وغيرها.

فمراد هذا الفصل من الدراسة البحث عن دلالات العلامة الثقافية من لباس وحلي وأسلحة وآلات موسيقية وأثاث وخمرة وطقوس بوصفها ممثلات للجسد الإنساني، متلازمة معه في نطاق الدلالة المضمرة داخل البنية الاجتماعية والفكرية والاقتصادية للإنسان العربي قبل الإسلام، والولوج إلى العالم العميق ضمن السجل الثقافي للعلامة، سواء أكانت العلامة أيقونة أم قرينة أم رمزا، ولهذا يحق لهذه الدراسة الحديث عن لغة الأشياء وسننها المشفرة وفق قانون التواصل، متجاوزة الوظائف النفعية المباشرة للعلامة إلى الوظائف الثانوية الإيحائية، فالإنسان يعيش في عالم رمزي يتجاوز الأشياء في ذاتها إلى ما تحمل من مضامين ووظائف، والشعر بوصفه علامة ثقافية جمالية ــ في آن معا ــ يمحور الدلالة ويكثفها في نطاق بنية جمالية؛ ليصير النص بمجمله علامة سيميائية؛ بما يحمله من دلالات غنية مبنية على شفرة الجسد الإنساني المرتبط بمجمل الثقافة المحددة لعلاقة هذا الجسد بممثلاته ومكوناته في عالم متنوع عاشه الإنسان العربي ضمن مجتمع ما قبل الإسلام، فديوان الأعشى " صورة لحياة العرب؛ لأوضاعهم ومعتقداتهم وعاداتهم وأحوالهم... لما كان يتحلى به الأعشى من ثقافته واسعة... فقد ثقفَ أحداثَ التاريخ... وكلَّ ما تشتهر به البادية والمدينة ".(١)

وعلى القارئ فهم طبيعة ذلك المجتمع وما تعارف عليه من دلالات كامنة في اللاوعي الفردي والجمعي، ويحاول ضبط السياقات الدلالية للعلامات، وتنظيمها داخل الشفرة الثقافية للنص الشعري، علّهُ يصل إلى فهم شمولي لبنية العلامات الجمالية الممثلة للإنسان جسدا وروحا.

---

(١) التونجي، (محمد): الأعشى شاعر المجون والخمرة، الشركة المتحدة للتوزيع، حلب ــ سوريا، ١٩٧٨م، ص٤٥١.

أولا: سيميائية اللباس في شعر الأعشى

يمثل اللباس بوصفه علامة سيميائية لونا وشكلا ونوعا... ثقافة الإنسان وبيئتَهُ، إذ يرتقي الإنسان به من الحيوانية (الطبيعية) للجسد مجردا من أي إضافة، ليكون إنسانا ضمن ثقافة وحضارة تعكسان فكرا ومجتمعا وإديولوجيا...إلخ، فاللباس خاصة ضمن الشعر يعد "علامة ثقافية..."(١) رمزية اجتماعية وفردية(٢) مضمرة داخل الأنساق الجمالية، ويضيف إلى الجسد الإنساني أبعادا متعددة حسب السياق، حيث يتعارف المجتمع ويتفق على نوع معين من اللباس يُعرف به ويشكل بالنسبة إلى أفراده دلالة كامنة ينم عن ثقافته الاقتصادية والدينية والحضارية...؛ فإذا شُوهد رجل في هذا الزمان يرتدي ثوبا يطاول جسدَه، ويضع فوق رأسه عمامة (شماغ/سُلك)، ويعلوه بالعقال الدائري، ويضيف إلى ذلك العباءة المطرزة الحديثة... وغيرها، فلا شك أنه يثير في المشاهد فكرة تحيل إلى أن هذا الرجل ينتمي إلى البيئة العربية أولا، وهو – في السلم الاجتماعي – ذو منزلة كأن يكون وجيها أو شيخا... وغيرها من الدلالات؛ وبهذا يشكل اللباس رمزا سيميائيا عرفيا اتفاقيا بين أفراد المجتمع؛ فما " هيئة الجسد وأوضاعه وحركاته وثوبه وحليه إلا تعابير مختلفة لمعان هي من معانيه الخاصة، ومن معاني المجتمع المنعكسة فيه". (٣)

أ. سيميائية لباس المرأة في شعر الأعشى

لباس المرأة وسيط مادي، وعلامة امتدادية حسية مضافة إلى الجسد.(٤) حيث تطالعنا المرأة في شعر الأعشى بأبهى صورها الجمالية، تجر الثياب الرقاق – كالحرير – مزينة بالرسومات، أو ترتدي الخمائل من اللباس، وتكتسي ببرد أو جلباب أو درع، يضاف إلى ذلك الوشاح المزين بالحلي، ونلحظها وقد لبست الشيذارة أو السربال، تجمع إلى ذلك كله طيب الرائحة بشمولها لأردانها، بحيث يمثل اللباس علامة سيميائية ثقافية تجلو لنا المعالم الحضارية للمجتمع العربي قبل الإسلام فيما نستشفه من شعر الأعشى، وأثر الثقافات الأخرى في ذلك

---

(١) انظر: عزالدين، (حسن البنا): الشعرية والثقافة، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠٠٣م، مقدمة الكتاب لعبدالله الغذامي، ص١١.

(٢) انظر: غيرو، (بيار)، السيمياء، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط١، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ١٩٨٤م، ص٢٨.

(٣) ابن حتيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع...، مرجع سابق، ص٣٥٣.

(٤) انظر: غيرو، (بيار): السيمياء، مرجع سابق، ص ص٢١-٢٢.

المجتمع. واللباس بوصفه زينة جسدية يمثل استراتيجية مظهرية تؤدي وظيفتين هما: التواصل الاجتماعي الثقافي، والوظيفة الثانية: الفتنة والغواية.(١)

فالجسد مجرد يمثل علامة دالة غير مقصودة لذاتها المادي النفعي بل لما تؤديه من وظيفة وفاعلية داخل السياق، يضاف اللباس – إلى الجسد – بوصفه صناعة ثقافية ليكون علامة جديدة تتضافر مع الجسد وتقترن به وتلازمه وتمثل أحواله، فتشكل العلامتان (الجسد وممثلاته الثقافية) علامة واحدة متضافرة ذات دلالة ضمن السياق؛ " فالجسد المكسو بلباس يحكي عن جزئيات الحياة كلها؛ عن برامجها وأسننها ونماذجها، يحكي قصة خياط ويحكي قصة حلاق وقصة عطار، عبر تفاصيل الموضة يوضع القارئ أمام معطيات تخبر عن زمن لباس ما يخبر عن فترة تاريخية، وعن فضاء يخبر عن أصل صاحبه...". (٢)

وعلى هذا ستنتقي الدراسة من اللباس ما هو متضافر مع الجسد فقط، وتستبعد اللباس في ارتباطه بأشياء أخرى، كأن يشبه الشاعر الصحراء بالبُرد، فهذا لا يدخل ضمن هذه الدراسة، حيث يلتزم في الموضوعات جميعها من لباس وسلاح وخمرة...إلخ النظرَ في الجسد ولوازمه المضافة إليه وما تنتجه من دلالات، ولا يلتفت إلى هذه اللوازم عندما تكون منفكة عن الجسد ضمن السياق.

يمتدح المتكلم إياس بن قبيصة الطائي الذي يهب الجواري في أبهى زينتها الثيابية، والثياب بوصفها غطاء للجسد غير مقصودة هنا، بل المقصود ما يصطلح عليه المجتمع من أغراض دلالية حافة بالوظيفة النفعية للأشياء، وهي ما اقترح رولان بارت تسميتها بـ (الوظائف الأدلة)، (٣) يقول الأعشى : (٤)

٤٠. وَكُلَّ دَمُولٍ كَالفَنِيقِ وَقَيْنَةٍ تَجُرُّ إلى الحَانُوتِ بُرْداً مُسَهَّمَا

---

(١) انظر: الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص ص٩٥-٩٦.
(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢١٥.
(٣) انظر: بارت، (رولان): مبادئ في علم الأدلة، ط٢، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ١٩٨٧م، ص ص٦٨-٦٩.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٥، ص٣٤٩. الذميل: السير اللين. الفنيق: الفحل المكرم الذي لا يمتهن بالركوب.

فالبرد(١) الفاخر المخطط المزين برسوم السهام يمثل علامة سيميائية ثقافية تضاف إلى جسد القينة بحركتها السيميائية متوجهة إلى الحانوت، وبهذا شكل اللباس (البرد المسهم) علامة رمزية ثقافية دالة على صفة الجواري في المجتمع العربي قبل الإسلام، ويشكل جسد المرأة بلازمة البرد المسهم الذي يطول فيسحب على الأرض انزياحا استبداليا كناية لقرينة سيميائية دالة على الترف والبذخ والكبر والأنوثة، وهذه القرينة تدخل ضمن سياق العلامة الرمزية للباس وقد نقش بصور السهام، بحيث تصير السهام أيقونة سيميائية دالة تحيل إلى إيحاء بالفروسية والقوة، وكأن المتكلم بهذه الأيقونة (السهام) يدلل على فروسية الرجل الممدوح (إياس بن قبيصة) واهب الجواري، وعلى ذلك تجتمع دلالات الترف والأنوثة بنعومتها وليونتها مع دلالة الفروسية والقوة معا في العلامة السيميائية (اللباس/البرد المسهم) ليكون علامة رمزية دالة ضمن السياق النصي.

ويقول الأعشى في مدح مسروق بن وائل، وقد وهب القينات بثيابها المخمَّلة(٢) أو المريشة والمرجلة: (٣)

١٠. الوَاهِبُ القَيْنَاتِ كَالْـ غِزْلَانِ فِي عَقِدِ الخَمَائِلْ

١١. يَرْكُضْنَ كُلَّ عَشِيَّةٍ عَصْبَ المُرَيَّشِ وَالمَرَاجِلْ

فالثوب الخميل الشديد النسج وقد ارتدته القينة لتظهر وكأنها غزالة، فالخمائل (الثياب ذات الوبر) تمثل علامة أيقونية تحيل إلى جلد الغزالة بوبر أملس على جلد شديد، فبالإضافة إلى شيوع هذه الأيقونة (تشبيه المرأة بالغزالة) يضيف إليها المتكلم الصناعة الثقافية (اللباس)؛ ليعمق هذا التشابه الأيقوني ويعززه، إنهن قينات لهو ورقص يرتدين البرود اليمنية (بلد الممدوح) وقد رسمت عليها أشكال الريش وصور الرجال، وهنا استحضار لأيقونتين سيميائيتين تعضدان رمزية هذا اللباس، ومن ثم رمزية هذه القينات، بحيث تصير (أشكال الريش) علامة أيقونية رمزية دالة على الترف ونعومة العيش عند واهب هذه القينات، وتحمل علامة (صور الرجال على الثوب) أيقونة رمزية تحيل إلى ما يتمتع به الممدوح من قوة وعزة ومنعة، فالرجال من مستلزمات ذلك. واللباس ضمن سيرورة الفهم والتأويل يحمل معانيَ دالة

---

(١) البُرْد: ثوب فيه خطوط، وخص بعضهم به الوشي. انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٩م، ص٧٩.

(٢) الخمْل والخَميل: هدب القطيفة ونحوها مما ينسج وتفضل له فضول... والخملة: ثوب مخمل من صوف كالكساء ونحوه وله خمل. انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص١٢٥.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٠، ص٣٨٩.

ومشوقة في المستوى الموضوعي المضمر غير المباشر، أما في المستوى الظاهر المباشر فيظهر – فقط – صناعة اللباس وزينته برسومات الريش والرجال لا غير، وهو ما يمثل رصيد العلامة وسجلها الثقافي الواقعي، والقارئ لا يكتفي بالوقوف عند هذا المستوى، بل ينطلق إلى بيان تداعيات هذه العلامات وإيحاءاتها السيميائية الدالة(١)؛ لأن " الواقع بناء ثقافي نسبي القيمة والوجود والإدراك... والوجودُ الوحيدُ... اندراجٌ ضمن سيرورات السيميوز التي لا تنتهي، والسيميوز إنتاج ثقافي للدلالات".(٢)

يختم المتكلم حياته اللاهية العابثة بوصف النساء في ثياب الخز، وذلك في قول الأعشى:(٣)

٤٤. وَالسَّاحِبَاتِ ذُيُولَ الخَزِّ آوِنَةً
وَالرَّافِلاتِ عَلى أعْجَازِهَا العِجَلُ

إن جر القينات للثياب علامة ثقافية فارقة في شعر الأعشى، وتحيل هذه الحركية للثوب وانسحابه على الأرض إلى حركية السحاب في السماء، بدليل (الساحبات)، وحيث لا نجد السحابة إلا محملة بالمطر فهو إيحاء بالخصب، وهذا ما أضافه صوت النص إلى هذه النساء بحيث تصير ذيول الخز المسحوبة علامة رمزية دالة على الخصوبة والإرواء، يعضد ذلك المائية في الأعجاز التي دلت عليها لفظة (العجل).

ونلحظ ثنائية الظاهر والباطن في قول الأعشى يصف لباس المرأة:(٤)

٢٠. تَرَى الخَزَّ تَلْبَسُهُ ظَاهِرَاً وَتُبْطِنُ مِنْ دُونِ ذَاكَ الحَرِيرَا

فلباس المرأة الظاهر هو رداء مكون من خيوط الحرير والصوف، ويطلق الخز – أيضا – على الحرير مجردا من أي إضافة، أما الباطن فهو الحرير (صريحا)، والمقصود بذلك انزياح كنائي لأيقونة دالة على نعومة الجلد وملاسته، فما معنى أن يورد الظاهر (خزا) والباطن (حريرا)؟! والخز هو الحرير نفسه كما قدمت، فهي إشارة لتشابه الحرير بنعومته مع الجلد وملاسته...، ويمكن النظر إلى الظاهر (الخز) والباطن (الحرير) نظرة اجتماعية واقعية بوصفهما علامتين سيميائيتين تدلان على وصول المجتمع العربي قبل الإسلام إلى درجة من

---

(١) تتضمن السوسيوسيميائية دراسة الإيحاءات الاجتماعية لسيميائيات غير لسانية (ثيابية، غذائية، حركية...إلخ. انظر: كوكي، (جان): السيميائية، مدرسة باريس، مرجع سابق، ص١٦٥.

(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٤٦.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ق١٢، ص١٤٥.

التطور في الملبس؛ بحيث يخصص لباس لظاهر الجسد ولباس آخر لباطنه المخفي، فهما رمز سيميائي للترف والحضارة، بالإضافة إلى كون الخز والحرير قرينتين سيميائيتين تدلان على نعومة الجسد المقترن بهما وليونته...

وتبدو كذلك ثنائية الظاهر والباطن في لباس النساء الظاعنة، حيث يقول الأعشى: (١)

٤. خاشِعاتٍ يُظْهِرْنَ أكْسِيَةَ الخَـزِّ وَيُبْطِنَّ دُونَهَا بِشُفُوفِ

إن اقتران رقيق الثياب بأجساد النساء الظاعنات الساكنات يمحور الخطاب الشعري حول اللباس ويظهره فوق الجسد ويسلط الأضواء عليه، فتظهر ثنائية (الظاهر/الباطن) بشكل أعمق، فالظاهر أكسية خز تقترن بنعومة الجسد ومن ثم صغر السن والحسن، والباطن شفوف تقترن كذلك بالبيان والوضوح والنعومة يضاف إلى ذلك إيحاء بنحافة الجسد وقد شفه الهم والحزن، وهو ما يتوافق مع رحيل هذه النساء عن ديارها مما أدى إلى نحول الأجساد، وقد ظهر اللباس علامة على ذلك ودليلا.

ويتابع المتكلم حركية النساء الظاعنة وقد ارتدين الثياب الباغزية المصنوعة من الحرير، والثياب المصبوغة بالأرجوان الأحمر، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٥. وَحَثَثْنَ الجِمَالَ يَسْهَكْنَ بِالبَاغِزِ وَالأرْجُوَانِ خَمْلَ القَطِيفِ

فالباغز بوصفه حريرا قرينة الليونة والنعومة، والأرجوان قرينة لونية تخطف الأنظار إلى الجسد الشاب النَّضِر، ويتشارك الأرجوان مع لون الدم الأحمر ليكون أيقونة سيميائية دالة على إيحاء بالتضحية في سبيل الوصول إلى الحياة المبتغاة بعد أن حل الموت في الديار، فسبَّبَ ارتحال الظعائن عنها. فاللباس ليس مقصودا لذاته في النص الشعري، بل لما يستدعيه من دلالات كامنة في لونه أو شكله...، وبما يثيره من وظائف غير مباشرة.

يعد الحرير من اللباس علامة سيميائية لازمة تقترن في الأغلب بالنساء الناعمات من قينات وجوار، وذلك في قول الأعشى يمدح قيس بن معديكرب: (٣)

٥٢. هُوَ الوَاهِبُ المُسْمِعَاتِ الشُّرُوْ بَ بَيْنَ الحَرِيْرِ وَبَيْنَ الكَتَنْ

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٣، ص٣٦٣.
(٢) المصدر نفسه، ق٦٣، ص٣٦٣.
(٣) المصدر نفسه، ق٢، ص٧١.

فالحرير والكتان قرينة سيميائية يُستحضر بها الغائب، فهو حضور للشاهد (الحرير/الكتان) واستحضار للغائب المقترن به (النساء)، وقد أضفى اللباس بحضوره صفات النعومة والليونة المرتبطة بالجواري المغنيات، وتحيل هذه العلامة إلى رمز سيميائي دال على ترف الممدوح وعطائه.

ويستعير الأعشى مجددا الظباء للنساء الظاعنات وقد ارتدين الثياب المخططة الملمعة والمجاسد المزعفرة، بحيث " يتحول الجسد والملابس إلى أيقونات من خلال المقاطع الوصفية التي تشكل كل منها صورا تحيل إلى أبعاد نفسية واجتماعية وفكرية"،(١) وذلك في قوله: (٢)

١٧. كَــأنَّ ظِبَــاءَ وَجْــرَةَ مُــشْرِفَاتٍ عَلَــيْهِنَّ المَجَاسِــدُ وَالبُــرُوْدُ

فلباس النساء من برود مخططة ومجاسد(٣) معصفرة يمثل أيقونة سيميائية لونية توافق الظباء الملمعة المختلطة بالسواد والبياض، وبلون شعرها الأصفر، هذا أولا، وتمثل المجاسد بعطرها وزينتها مؤشرا سيميائيا يحيل إلى الترف واليسار عند هذه النساء الظاعنة، فعادة ما تصبغ المجاسد بالعصفر أو الزعفران لتغدو بألوانها الصفر والحمر وقد لامست الجسد فتهبه حسن الزينة ورائحة طيبة دالة على ترف هذه النساء بزينتها وعطرها، وتضيف البرود بوصفها ثوبا إضافيا زيادة في الترف والجمال واليسار...

وإذا كانت النساء المترفات الحرائر يرتدين البرود ظاهرة والشفوف والحرير والمجاسد باطنة فإن غيرهن من النساء الجواري يتفضلن في ملبسهن؛ فلا يرتدين سوى البرود ملاصقة للجسد دون غيرها، حيث يقول الأعشى:(٤)

٥. تُنَــازِعُنِي إذْ خَلَــتْ بُرْدَهَــا مُفَــضَّلَةً غَيْــرَ جِلْبَابِهَــا

---

(١) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص١٥.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٥، ص٣٧٣.

(٣) المِجْسَد: ما يلي الجسد من الثياب... والثوب المُجَسَّد، هو المشبع عصفرا وزعفرانا... وكانوا يرتدون المجاسد مزعفرة لتطييب رائحتها، فهي لباس وعطر وزينة... والمجاسد: لباس النساء المترفات، ولذلك كثيرا ما يرد ذكر المجسد مقرونا بالبرود، دليل النعمة والترف واليسار. انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص٢٩٢-٢٩٣.

(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٢، ص٢٢١.

يعكس اللباس الظاهر (البرود/الجلباب)(١) صورة المرأة البغي التي لا تتورع عن ستر جسدها باطنا على الحقيقة والكناية، فالظاهر ــ هنا ــ ستر والباطن عري، وقد دلت العلامة (مفضلة) على أنه لباس أعد للنوم، وليس المقصود به الجلباب الذي يغطي سائر الجسد ويستره بحيث يكون واسعا فضفاضا لا يبين معالم الجسد، فاللباس في هذا السياق الشعري علامة سيميائية لقرينة دالة على العري والبغاء والتبذل...

وإذا جُمِع الثوب إلى الثوب فإنه يسمى لفاقا(٢)، وهذا ما أورده الأعشى يمدح قيس بن معديكرب بالمنعة والقوة التي يسبي بهما النساء المترفة:(٣)

٤١. فَيَا رُبَّ نَاعِيَةٍ مِنْهُمُ   تَشُدُّ اللّفَاقَ عَلَيْهَا إِزَارَا

فائتزار المرأة بثوبين تلفق بينهما يمثل انزياحا استبداليا كناية لقرينة سيميائية دالة على عظم العجيزة وامتلاء الجسد، وهذا الموضوع غير المباشر للتعبير ويحيل إلى موضوع آخر دال على الترف والتكريم اللذين تتمتع بهما هذه النساء في أهلها وقد سباها الممدوح رغما عنهم، ويحمل مضمون (شد اللفاق والاتزار بثوبين) ملمحا دالا يشير إلى ما يعتري النساء من خشية على الشرف والعرض، فتعمد إلى عقد ثوبين على الجسد وشدهما بقوة وإحكام.

ويمدح الأعشى الأسودَ بن المنذر وقد وهب الجواري بلباسها الحريري الملون، وذلك في قوله: (٤)

٤٧. وَالْبَغَايَا يَرْكُضْنَ أَكْسِيَةَ الإِضْـ   ـرِيجِ وَالشَّرْعَبِيَّ ذَا الأَذْيَالِ

فكساء الإضريج؛ أي لباس الحرير المضرج بالأصفر والأحمر، والشرعبي كذلك، وقد أضاف إليهما صوت النص طولا بحيث تسحب أذيال الثوب على الأرض ترفا وبذخا وحسنا، وقد اكتست أجساد الجواري بالحرير دلالة على النعومة والليونة، يضاف إلى ذلك اللونان (الأصفر والأحمر) فهما لونان يجلبان الأنظار، وبتشاركهما يتحولان إلى علامة سيميائية تؤدي وظيفة داخل السياق النصي، بحيث يحمل اللون بريقا وبهجة يتوافقان مع مجلس القيان

---

(١) الجلباب: القميص، والجلباب: ثوب أوسع من الخمار دون الرداء تغطي به المرأة رأسها وصدرها، وقيل: هو ثوب واسع دون الملحفة تلبسه المرأة، وقيل: هو الملحفة. والجلباب: الإزار يشتمل به فيجلل جميع الجسد. انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص١٠٢-١٠٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص٢٨٩.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥، ص٩٩.

(٤) المصدر نفسه، ق١، ص٥٩.

برقصها زيادة في المتعة والترف واللهو وقد رفلت الأقمشة الحريرية على الأجساد وتحركت فازداد الجسد حسنا واستهواء للمتكلم.

ويستدعي إيراد الثوب الواسع في بعض السياقات قرينة دالة على ضخامة الجسد الذي يكتسي بهذا الثوب، وذلك في قول الأعشى: (١)

٨. يَنُوءُ بِهَا بُوصٌ إذَا مَا تَفَضَّلَتْ تَوَعَّبَ عَرْضَ الشَّرْعَبِيِّ المُغَيَّلِ

فالشرعبي الواسع قرينة سيميائية دالة في نطاق الانزياح الكنائي الذي يحيل إلى ضخامة العجز، ومن ثم امتلاء الجسد الدال على الترف والنعمة عند صاحبة هذا الجسد في ملئه للرداء الواسع، وتشكل هذه المعاني غير المباشرة علامة رمزية دالة على الخصوبة، أي أن يصير الرداء الشرعبي رمزا لهذه الخصوبة وقرينة تجاورها.

وتجعل القينة في يد القميص فتوقا ليُوصِل الندامى إلى تحسس ملاسة الجسد ونعومته، حيث يقول الأعشى: (٢)

٢٠. وَرَادِعَةٍ بِالمِسْكِ صَفْرَاءَ عِنْدَنَا لِجَسِّ النَّدَامَى فِي يَدِ الدِّرْعِ مَفْتَقُ

فالدرع مفتوق اليد علامة سيميائية دالة على اقتران (ثقافة اللباس الصناعية) (بثقافة الجسد الطبيعية)، بحيث يغدو اللباس قرينة دالة على الجسد المباح بشيوعه لمن أراده وطلبه، ويحيل هذا المعنى إلى اتخاذ هذا الجسد ـ بلوازمه الثقافية ـ وسيلة للهو والعبث.

ويظهر تأثير الثقافة الفارسية في اتخاذ الشيدارة لباسا لجسد المرأة، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٢٢. إذَا لَبِسَتْ شَيْذَارَةً ثُمَّ أبْرَقَتْ بِمِعْصَمِهَا وَالشَّمْسُ لَمَّا تَرَجَّلِ

فالشيدارة لباس رقيق دون كمين، تلقيه المرأة في عنقها ويطلق عليه الإتب، فهو كالدرع لكنه دون كمين، وبهذا تظهر ذراعا المرأة مكشوفتان عند لبسه، فهو لباس يتخذ للبيت أو للمكوث في مكان ما كالمعابد، وقد ظهرت الذراعان من جسد المرأة لتوحيا لنا بمشهد مقدس،

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠١.
(٢) المصدر نفسه، ق٣٣، ص٢٦٩.
(٣) المصدر نفسه، ق٧٧، ص٤٠٥.

تبرق المرأة بمعصمها لتحل بنورها محل الشمس المقدسة، إن الشيدارة لباس يمثل علامة سيميائية ترمز إلى التقديس.

ويستذكر الأعشى المرأة صغيرة السن في ديارها المخصبة وقد ألبست سربالا(١) (قميصا) في قوله: (٢)

١٠. عَهْدِي بِهَا فِي الحَيِّ قَدْ سُرْبِلَتْ هَيْفَاءَ مِثْلَ المُهْرَةِ الضَّامِرِ

فبناء فعل السربال للمجهول (سُربلت) يحقق المفعولية ويزيل عن المرأة قصدية لبس السربال من تلقاء نفسها، ويمثل علامة سيميائية دالة على أن الفتاة قد بلغت مبلغ النساء، ولهذا دُرع عليها السربال من قبل أهلها، فصيغة المبني للمجهول ــ في هذا السياق ــ تمثل قرينة سيميائية دالة على صغر السن، ويضاف إلى ذلك الخصر الدقيق الضامر تأكيدا لهذه الدلالة، وتتضافر الدلالتان مع خصوبة الديار الكائنة، ليصير السربال مقترنا بجسد الفتاة علامة سيميائية ترمز إلى الخصوبة.

وينسب الأعشى طيب رائحة الجسد إلى الرداء، حيث يقول: (٣)

١٣. إِذَا تَقُوْمُ يَضُوْعُ المِسْكُ أَصْوِرَةً وَالزَّنْبَقُ الوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَمِلُ

فرائحة نبات الزنبق الطيبة منسوبة إلى الثياب تشكل انزياحا كنائيا لقرينة سيميائية مجاورة للجسد دالة على طيب رائحته، ومن ثم يغدو الجسد مرغوبا، فهو جسد حضاري يرتدي الملابس المزينة المعطرة الدالة على الترف والنعمة والبهجة...

وفي مثل هذا المعنى يقول الأعشى: (٤)

٣. بِلَعُوْبٍ طَيِّبٍ أَرْدَانُهَا رَخْصَةِ الأَطْرَافِ كَالرِّئْمِ الأَغَنّ

فالعطر من مستلزمات جلب الهوى إلى النفس المقابلة، وبتلازمه مع الثوب والجسد يمثل علامة سيميائية تحيل إلى الزينة والرائحة الطيبة والترف، وقد تحقق ذلك عن طريق الانزياح

---

(١) السِّربال: القميص... أو الدرع أو كل ما يلبس... وكلمة سربال عربية محض. انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص١٦٧-١٦٨.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٨٩.

(٣) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٥.

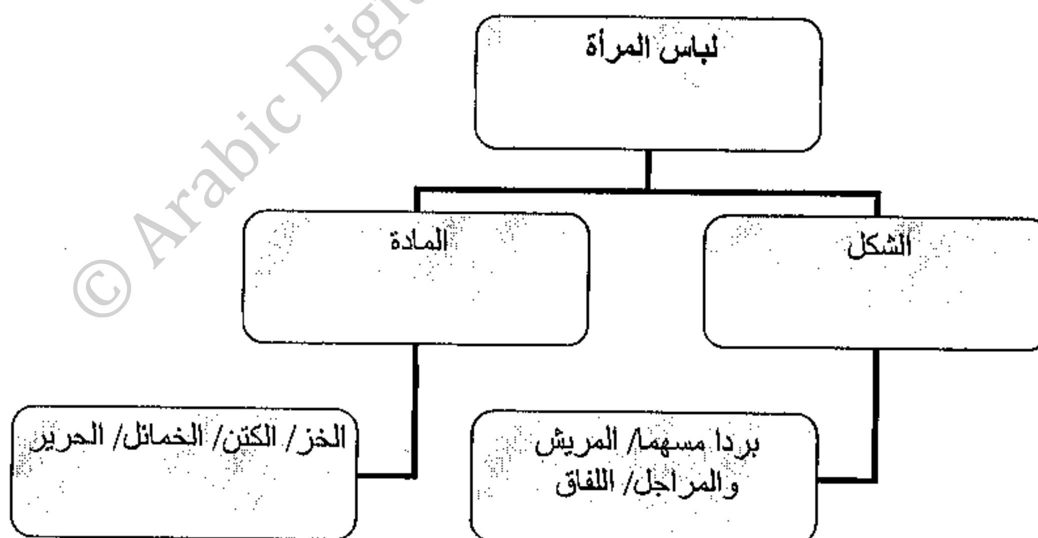
(٤) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٧.

الاستبدالي بذكر طيب الأردان كناية لقرينة سيميائية مجاورة لطيب رائحة الجسد وترف صاحبته، وقد انتقلت الدلالة في ذهن المتلقي من اللباس إلى ما يجاوره بصورة تلقائية.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للباس المرأة** يستمد حقوله الدلالية من **الشكل، والمادة الخام.**

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للشكل)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **للباس** المرأة: بردا مسهما/ عصب المريش والمراجل/ الباغز/ الأرجوان/ المجاسد/ البرود/ بردها/ جلبابها/ اللفاق/ إزارا/ في يد الدرع مفتق/ شيدارة/ سربلت/ أردانها.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للمادة الخام)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **للباس** المرأة: الخز ظاهرا/ الحرير باطنا/ أكسية الخز ظاهرا/ تبطن بشفوف/ عقد الخمائل/ ذيول الخز/ الحرير/ الكتن/ أكسية الإضريج/ الشرعبي ذا الأذيال/ الشرعبي المغيل.



إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين ثقافيين يشكلان البنية الدلالية المجردة **للباس** المرأة، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **لباس** المرأة علامة سيميائية دالة على الثقافة والحضارة من ترف ويسار وتأنق، وليونة ونعومة عيش،

وعزة ومنعة، وخصوبة وتقديس وتضحية، وبغاء واستباحة، وحسن واستهواء، ولهو وعبث، ونعمة وبهجة.

ب. سيميائية لباس الرجل في شعر الأعشى

تظل العلامات الثقافية المتعلقة بلباس الرجل في شعر الأعشى أقل انتشارا من العلامات المتعلقة بلباس المرأة، سواء من حيث الكم أم النوع...، ورغم ذلك فقد أورد الأعشى غير نوع من الأردية الذكورية في شعره كالدفني والأبراد والقميص والإزار والسربال والحبرات، ووصف حال الثياب من رقة أو بلى، يضاف إلى ذلك إيراده لنوع القماش كالديباج، ويتفرد لباس الرجل بإيراد النعال وما تثيره من تداعيات ضمن السياق الشعري، فلباس الرجل في شعر الأعشى علامة سيميائية تحمل مضامين دلالية مضمرة في البنية الاجتماعية والاقتصادية والفكرية... للإنسان العربي قبل الإسلام. وما يحمله هذا الجسد من لوازم ثقافية وتقنيات إيمائية وإيحائية ووظيفية نفعية للأعضاء يمثل بوابات للولوج إلى العالم العميق للذات العربية داخل سجلها الثقافيّ/الاجتماعيّ(١). ويحدد اللباسُ " الجنسَ والسنَّ والانتماءَ الطبقيَّ أو الاجتماعيَّ والمهنة ... والديانة وذوقَ الشخص... ويكون علامة تدل على العصر... والطقس والمكان...".(٢)

يقول الأعشى في مدح سادة نجران من بني الحارث بن كعب وقد ارتدوا البرود وجروا أسافلها تيها وعظمة: (٣)

٢٨. إذا الحَبَرَاتُ تَلَوَّتْ بِهِمْ وَجَرُّوا أسَافِلَ هُدَّابِهَا

فالحَبَرَة: ضرب من برود اليمن منمَّر... وهي برود موشاة مخططة من أثمن البرود اليمانية...، وثياب الحبرة من الثياب الغالية الجيدة التي يلبسها الأغنياء والسادة، وكثيرا ما يوصف الرداء بالمحبَّر أي المزيَّن(٤). تُضاف إلى هذه البرود المحبرة أجساد عظيمة الخِلقة بحيث تتلوى الثياب وتتموج فوق هذه الأجساد وقد انسحبت ذيولها المهدبة على الأرض تيها

---

(١) انظر: بنكراد، (سعيد): سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، مرجع سابق، ص٨٨.
(٢) جلال، (زياد): مدخل إلى السيمياء في المسرح ومقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد، ط١، منشورات وزارة الثقافة ـ الأردن، ١٩٩٢م، ص٨٩.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٢، ص٢٢٣.
(٤) انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية قبل الإسلام، مرجع سابق، ص ص٣٧-٣٩.

وكِبْرا، فتموج الحبرات وجرها يمثل علامة سيميائية تقترن بالغنى والسيادة والترف والعظمة، وتحيل هذه الدلالات ضمن سيرورة التدليل إلى رمزية هذا اللباس بوصفه علامة سيميائية دالة على الملك والرياسة، والجمال والهيبة، والجلال المقدس(١).

يبدو أن جر ذيول الثياب الموشاة ليس مقصورا على النساء، بل نلحظه ــ أيضا ــ عند الرجال السادة كالملوك ورجال الدين ورموزه، بل يزيدون في تأنقهم على النساء وقد وشيت ثيابهم وزينت ونقشت بافضل الخطوط والرسوم، وربما استحلوا الحرير فأضافوه إلى ثيابهم، اي انهم بلغوا من زينة الثياب ما يفوق زينة النساء وتجملهن.

ولهذا يتشارك الرجال والنساء أنواعا من اللباس المزين الموشى والمخطط...، حيث يقول الأعشى مفتخرا برجال قبيلته:(٢)

٢٥. الــواطِئِيْنَ عَلَــى صُــدُوْرِ نِعَــالِهِمْ   يَمْــشُوْنَ فِــي الــدَّفَنِيِّ وَالأبْــرَادِ

فالبُرْد: ثوب فيه خطوط ووشي ونقش، وهو لباس للمرأة وبعض من زينتها كما هو لباس للرجل وبعض من زينته،(٣) ويتشارك الدفني مع البرد في النقش والخطوط، فهمــا علامتــان سيميائيتان تقتران بالسيادة والعظمة والمُلك، فإذا حضر الدفني والأبراد حضر في المقابل التيه والكبر والخيلاء...

وبذا لا يتورع الرجال عن الملبس الناعم الرقيق، حيث نجد الأعشى يصف الندامى فــي مجلس يغصُّ محرابُه (أشرف مكان في المجلس) بهؤلاء الرجال، حيث يقول:(٤)

٥٣. وتَــرَى مَجْلِــسَاً يَغُــصُّ بِــهِ المِحْـــ   ــرَابُ كَالأُسْــدِ وَالثِّيَــابُ رِقَــاقُ

فرقة الثياب علامة تمثل انزياحا استبداليا كنائيا لقرينة سيميائية دالة على الترف والنعمــة واليسار ونعومة العيش...

---

(١) وخاصة أنها ثياب لسادة نجران موئل النصرانية وموطنها من الجزيرة العربية في العصر الجاهلي.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٦، ص١٨١.
(٣) انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٨٣.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٢، ص٢٦٥.

ولا يكتفي الرؤساء بلبس ثوب واحد، بل يضيفون إليه ثوبا آخر؛ زيادة في التأنق والترف، وخاصة إذا كان الثوبان من الديباج (الحرير)، حيث يقول الأعشى في مدح هوذة بن علي الحنفي: (١)

٤٩. وكُلُّ زَوْجٍ مِنَ الدِّيبَاجِ يَلْبَسُهُ أَبُو قُدَامَةَ مَحْبُوًّا بِذَاكَ مَعَا

وبما أن ولاء هوذة الحنفي للمُلك الفارسي فإنه ــ تبعا لذلك ــ سيرتدي ملابسهم ويسير على نهجهم في الفكر والهيئة على السواء، فيلبس الديباج: وهي لفظة "معربة عن الفارسية"(٢) ويقصد بها الحرير، ولرقة ثوب الحرير يتلفق الرجل زوجا منه، ليصير الديباج ــ بناء على هذا ــ علامة ثقافية دالة على الترف ونعومة العيش الذي حباه إياه كسرى ملك الفرس.

ويظهر السربال بتقليصه إلى الأعلى كي لا يعيق حركة الغلام الساقي، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٤١. يَسْعَى بِهَا ذُوْ زُجَاجَاتٍ لَهُ نُطَفٌ مُقَلِّصٌ أَسْفَلَ السِّرْبَالِ مُعْتَمِلُ

فتشمير السربال يدلل على طول هذا النوع من اللباس، ولهذا يعمد الغلام إلى رفع سرباله كي لا يعيق حركته واعتماله المستمر في مجلس الشراب وخدمة رواده.

وإذا كان رفع الثوب دليلا على العمل فإن إرخاءه دليل الدعة والترف والتيه، وذلك في قول الأعشى: (٤)

١٤. يُعَاصِي العَوَاذِلَ طَلْقُ اليَدَيْنِ يُسَرَوِّي العُفَاةَ وَيُرْخِي الإِزَارَا

والإزار: هو الملحفة التي يأتزر بها الرجال والنساء على السواء،(٥) وعادة ما تكون أُزُر النساء طويلة كناية عن الترف والستر والعفاف، أما الرجال فأزرهم موافقة لطول أجسادهم أو تقصر عنها، وإذا أرخى الرجل إزاره فهو كناية لقرينة سيميائية دالة على الخيلاء والكبر والبطر والترف والعظمة في النفس، وهو دليل على أن الرجل غير معتمل فلا يشد إزاره للعمل والشُّغْل، وإرخاء الإزار يمثل هذه المعاني في الدلالة على التعطل والدعة والراحة، وخاصة إذا اجتمع إلى ذلك مجلس اللهو وندمائه.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٣، ص١٥٧.
(٢) الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٥٨.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٩.
(٤) المصدر نفسه، ق٥، ص٩٥.
(٥) انظر: الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ص٦٣-٦٩.

ويتشارك الجسد مع ثيابه في الدلالة على حال صاحبهما، وذلك في قول الأعشى حكاية على لسان قتيلة متوجهة بحديثها إلى ذات المتكلم: (١)

١٠. قالــتْ قُتَيْلَــةُ مَــا لِجِسْمِكَ سَــايِئًا وَأرَى ثِيَابَــكَ بَالِيَــاتٍ هُمَّــدَا

فالثوب البالي موافق للخَلَق والقِدم والابتلاء، فهو علامة سيميائية تقترن بالهلاك والموت، وما يعضد ذلك الصفة (همَّدا) الموافقة للسكون والموت والقحــط...، فهــي ثيــاب متقطعــة متناثرة(٢) والثياب ــ هنا ــ علامة سيميائية تمثل انزياحا كنائيا لقرينة دالة مجــاورة لــسوء الحال والاقتراب من الهلاك والذلة والصغار، وهو ما يتوافق مع حال الجسد الذي يسوء مــن رآه، وقد ظهرت الثياب البالية الهمد دليلا على تلك الحال.

ويصف الأعشى حال ذاته وقد بلي لباسه ورثت هيئته، وذلك في قوله: (٣)

٢٤. لمَّــا رَأتِــي إيَــاسٌ فــي مُرَجَّمَــةٍ رَثَّ الــشَّوَارِ قليْــلَ المَــالِ مُنْــشَابَا

فرث الشوار قرينة سيميائية لسوء الحال وفساده من شدة الضنك والمنقلــب فــي المــال، واختلاط الأمور والحاجات على النفس الإنسانية، ومن ثم تحيل هذه الهيئة الرثة في اللبــاس بوصفها إشارة لما يعتري الجسد من سوء، وما أصاب الذات من خصاصة وضيق وشدة...

ولكن الذات المتكلمة تفهم حدثان الزمان وما يعتري الإنسان فيه من تقلب الأحوال، حيث يقول الأعشى: (٤)

٣٤. إمَّــا تَرَيْنَــا حُفَــاةً لا نِعَــالَ لنَــا إنَّــا كَــذلِكَ مَــا نَحْفَــى وَنَنْتَعِــلُ

فهي حال مستمرة بين الحفا: (الضنك والشدة والحاجــة) والانتعــال: (القــوة والــتمكن والمنعة)، فالانتعال بوصفه لباسا للقدمين يمثل علامة سيميائية لقرينة دالة على الغنى وعــدم الحاجة، فبحضور النعل يحضر ما يلازمه ويجاوره من معاني القوة والمنعة، وإذا غاب النعل حضر في المقابل الضنك والحاجة والضعف، وهي حال لا يأبه لها المــتكلم لعلمــه بــأحوال الزمان وتقلبه الدائم.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٤، ص٢٧٧.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (همد).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٩، ص٤١٣. الشَّوار: الهيئة الحسنة واللباس. منشاب: مختلط الأمر.
(٤) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٩،

وتظهر النعال علامة على الكِبْر والتيه والخيلاء، وذلك في قول الأعشى يفخر ببني قومه:(١)

٢٥. الــوَاطِئِينَ عَلــى صُــدُوْرِ نِعَــالِهِمْ　　　يَمْــشُوْنَ فِــي الــدَّقْنِيِّ وَالأَبْــرَادِ

يشكل صوت النص من أبناء عمومته مشهدا تصويريا يمثل صورة الرجال وقد رفعوا مؤخرة القدم عن الأرض واعتمدوا في سيرهم على مقدمتها (صدرها)؛ فازدادت أجسادهم طولا، بحيث يمثل هذا المشهد قرينة سيميائية دالة على الكِبْر والتِيه وتصنع العظمة.

وتصير النعال أيقونة سيميائية يستثمرها صوت النص في التدليل على رسوخ القدم في الحروب وثباتها عند قيس بن معديكرب، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٣٥. أخُــو الحَــرْبِ لا ضَــرَعٌ وَاهِــنٌ　　　وَلَــمْ يَنْــسَتْعِلْ بِقِبَــالٍ خَــذِمْ

فسيور النعل ثابتة مكينة غير مقطوعة، وهو تشبيه تمثيلي ضرب لمشابهته ثبات الممدوح في المعركة وتمكنه وخبرته فيها، ويمكن النظر إلى هذه العلامة (المثل) بوصفه قرينة سيميائية بطريق الانزياح الكنائي في دلالته على صفة الثبوت والرسوخ والتمكن، وهذا لا يمنع من النظر إلى العلامة بوصفها أيقونة مرة وقرينة مرة أخرى كما قدمت في ثنايا هذه الدراسة.

وعلى الضد من الرسوخ تُلحظ النعل وقد زلت كناية مقترنة بالعار وارتكاب الأخطاء، حيث يقول الأعشى في قيس بن مسعود الذي مالأ كسرى وسار معه في جيشه: (٣)

١٦. وَأفْلَــتَهُمْ قَــيْسٌ فَقُلْــتُ: لَعَلَّــهُ　　　يَبِــلُّ لَــئِنْ كَانَــتْ بِــهِ النَّعْــلُ زَلَّــتِ

هرب قيس بن مسعود من بين أيدي الفرسان، فرغب المتكلم له النجاة لعله يفيق مما هو فيه من العار الذي ارتكبه حيث زلت به النعل، وهي مقولة تمثل قرينة سيميائية تجاور المهانة والذلة والعار والخطأ، وتلازم صاحب هذه النعل الذي حاد عن الصواب، فالنعل بوصفه لباسا يحمل من المعاني المضمرة ما يشكل علامة سيميائية غنية وموحية. (٤)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٦، ص١٨١.

(٢) المصدر نفسه، ق٤، ص٨٩.

(٣) المصدر نفسه، ق٤٠، ص٣١١. وبل من مرضه وأبل: أفاق.

(٤) وفي قصيدة أخرى نجد المقولة نفسها وقد قدم لها بـ (وقال يعير قيس بن مسعود فراره يوم عُبَاعِب) حيث يقول الأعشى:(ق٤٧، ص٣٢١)

١. يَلُمْــنَ الفَتَــى إنْ زَلَّــتِ النَّعْــلُ زَلَّــةً　　　وَهُــنَّ عَلَــى رَيْــبِ المَنُــونِ خَــوَاذِلُ

فإذا كان المقصود بهذه العبارة قيس بن مسعود فهو اعتذار واسترحام في ثوب ذم، وكأن حال صوت النص قوله: عليكم أن تغفروا لقيس ما ارتكبه من خطأ فهي زلة للنعل أودت به إلى العار ويكفيه ما ناله...

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن المعجم الدلالي **للباس الرجل** يستمد حقوله الدلالية من **الشكل**.

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للشكل)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **للباس** الرجل: الحبرات/ الدفني/ الأبراد/ السربال/ الإزار/ الثياب رقاق/ ثياب باليات همدا/ رث الشوار/ نعال/ النعل.

إن الحقل الدلالي السابق يعد ممثلا لسانيا ثقافيا يشكل البنية الدلالية المجردة **للباس** الرجل، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **لباس** الرجل علامة سيميائية دالة على الثقافة والحضارة من سيادة وغنى، وترف ونعومة عيش، وعظمة وملك، وجلال وتقديس، وتيه وكبر وخيلاء، ودعة وتعطل وبطر، وتصنع العظمة والهلاك، وسوء الحال وشدة الضنك، والضيق والحاجة والضعف، والعار والخطأ والمهانة، والقوة والمنعة، والرسوخ والثبات.

ثانيا: سيميائية الحلْي في شعر الأعشى

لا تكون الحُلِيُّ إلا من الأحجار الكريمة كالياقوت والزبرجد وما شابهها كاللؤلؤ، أو من المعادن النفيسة كالذهب والفضة، أما أشهر مواضع الحلي من الجسد فهي المعاصم والنحور والأجياد والرؤوس والأذنان وموضع الخلخال في أسفل الساق...، ويزداد الجسد بالحلي بهاء وحسنا وإعجابا، وقد تعارف الإنسان ضمن مجتمعه على أشكال وألوان وأنواع متعددة من زينة الحلي، ولكل من الرجال والنساء في العصر الجاهلي حليه الخاص به وربما يتشاركان في بعض منها، وقد اتفق المجتمع على غير نوع من الحلي لغير جزء من أجزاء الجسد الإنساني، فما يصلح لجزء لا يصلح للأخر.

فالحلي علامة سيميائية رمزية ضمن الأنساق الدلالية تعارف المجتمع عليها، بحيث تحيل إلى دلالات متعددة حسب السياق الذي " تتجلى وظيفته في رحاب السيميائيات التداولية؛ لأن

نشاط العلامة مرهون بطبيعة التلقي والاستعمال"(١)، وقد أورد الأعشى في شعره حركة الحلي وأصواتها، وأورد الآلئ الثمينة وقد انتظمت في سلك خاص بها، يضاف إلى ذلك المعاصم المزينة بالأساور وقد فصلت بالدر والحجارة الكريمة، ونرى الجسد وقد اتشح بالحبلة المرصعة بالحلي والقلائد، ليصير وجود المرأة بمظهرها وزينتها "من أجل الآخر"(٢) الرجل الذي لا ينسى الأعشى حليته كالتاج المزين والأكاليل المرصعة بالياقوت والذهب، ونجد الغلام الساقي وقد اتخذ في أذنيه تُومتين يُستدل بهما عليه. فالحلي في شعر الأعشى علامة ثقافية رمزية دالة تجمع إليها الزينة والإعجاب، وتشكل مؤشرا يقترن بالملك أو الغنى والترف، أو أن تكون دليلا على الحسن والبهاء وغيرها من الدلالات. وبهذا تساهم الأنساق الدلالية غير اللفظية ـ المتعلقة بالجسد الإنساني بفضائه الزماني والمكاني وحركاته وطقوسه وحواسه واقتصاده المؤسسي وأشيائه من لباس وحلي وموسيقى وأدوات...إلخ ـ في تطوير اللغة ونموها؛ بما توفره هذه الأنساق من ثقافة توجه اللغة وتغنيها وتؤطرها؛(٣) وفي الوقت نفسه " يصح الحديث عن (لغة الأشياء) التي تحقق نوعا من التواصل اللاواعي ". (٤)

إن صيغة الفعل الرباعي المضعف (فعْلَلَ) تمثل علامة سيميائية دالة على الحركية متلازمة مع الصوت عندما تتعلق هذه الصيغة بالحلي، وذلك في قول الأعشى يصف هريرة في مشيتها من بيت جاراتها: (٥)

٤. تَسْمَعُ لِلحَلْيِ وَسْوَاسًا إِذَا انْصَرَفَتْ   كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عِشْرِقٌ زَجِلُ

فصيغة التكرار للفعل (وسوس) تشكل حركية وارتجاجا مشابها لحركية الحلي على جسد المرأة الموصوفة، أما صوت حرف السين فمصاقب لصوت الحلي ضمن هذه الحركية بعد أن أصدرت مجموعة الحلي صوتا دون تحديد حيزها المكاني من الجسد بما يفيد ذلك من عموم الحلي لسائر الجسد، وبذلك تمثل الصيغة الصرفية (وسوس) علامة أيقونية للحركة والصوت في آن معا، وتجتمع هذه الأيقونة مع تماثل آخر لتصير علامة أيقونية جديدة موافقة لزجل حَب العشرق بصوته الرفيع العالي وقد حركته الريح عند مرورها به، وبهذه الصورة التمثيلية

---

(١) يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجع سابق، ص ص١٠٩-١١٠.

(٢) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص٩٦.

(٣) انظر: مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص٢٣، ص٣٥.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٥.

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦، ص١٠٥. العشرق: شجيرة فيها حب صغار، إذا جفت فمرت بها الريح تحرك الحب فيسمع له خشخشة على الحصى. الزجل: الصوت الرفيع العالي.

المركبة نتحصل على الآتي: يصير الجسد بفاعليته المثيرة لحركة الحلي ووسوسته موافقا للريح بفاعليتها المثيرة لحركة حب العشرق وصوته الزجل، لقد دلت الصورة على رمزية الجسد بوصفه ريحا ربما يجلب معه الخير والمطر والسحاب، ويصير الحلي علامة رمزية يتشارك مع الطبيعة الحية ويتضافر مع الجسد في حركيته وما ينتج عن ذلك من وسوسة وزجل يشيعان عناصر الحياة في ثنايا النص.

تتكرر صيغة الرباعي المضعف في علامتين متتابعتين يصف فيهما الأعشى ساقي المرأة وقد ترجرجتا من السمن، وذلك في قوله: (١)

٣. وَسَاقَانِ مَارَ اللَّحْمُ مَوْرًا عَلَيْهِمَا إِلَى مُنْتَهَى خَلْخَالِهَا المُتَصَلْصِلِ

فالخلخال المتصلصل يمثل أيقونة حركية صوتية في آن معا، وقد دلت الصيغتان (خلخل/صلصل) ــ بوصفهما علامتين سيميائيتين ــ على الرنين والصوت الرفيع العالي، ويتصاقب صوتا الخاء والصاد مع الرنين والدندنة والصفير، فالحلي هنا علامة ثقافية رمزية داخل السياق تحيل إلى الزينة وتحقق الأنوثة وتدلل عليها بإيراد لوازمها العلامية.

ويستعير الأعشى الظبية إلى المرأة ليحليها بالقلائد وقد انتظمت في أسلاكها، وذلك في قوله: (٢)

١٤. وَكَأَنَّ السُّمُوطَ عَكَّفَهَا السِّلْـ ـكُ بِعِطْفَيْ جَيْدَاءَ أُمِّ غَزَالِ

يختار صيغة الجمع (سموط) الدالة على غير قلادة منظومة بالدر وقد عكفت كلها في السلك مضافة إلى امرأة جيداء العنق طويلته، بحيث تصير السموط وقد عكفت على جيد المرأة قرينة سيميائية دالة على الحسن وشدة التأنق، وقد أضافت الأيقونة بتشابه جيد المرأة مع جيد الظبية ملمحا مقدسا يجمع الغزالة والمرأة، ويحيل إلى إيحاء بالأمومة والحنو والسكينة.

ولا يرضى منطوق النص لترائب المرأة إلا الفريد من الدر والجواهر النفيسة، حيث يقول الأعشى: (٣)

٨. أَضَاءَتْ أَحْوَرَ العَيْنَيْنِ طِفْلاً يُكَدَّسُ فِي تَرَائِبِهِ الفَرِيدُ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠١.
(٢) المصدر نفسه، ق١، ص٥٥.
(٣) المصدر نفسه، ق٦٥، ص٣٧١.

إن الفريد موافق لتفرد الشيء الذي لا يماثله شبيه، فهو علامة سيميائية دالة على انتقاء أفضل الجواهر وانفسها لتكون مكدسة متراكبة ومتجمعة على صدر المرأة في موضع القلادة منه، إن الحلي علامة دالة على وصول المرأة إلى أبهى صورة من الحسن والزينة، ومن ثم الإعجاب لغيرها، وجلب الهوى إلى النفوس، والأخذ بشغاف القلوب.

ويستحضر المتكلم العلامة الثقافية ـ بوصفها صناعة ـ إلى جيد الظبية؛ المستعار منه بما يمثله من طبيعة، وذلك في قول الأعشى: (١)

١١. وَثَدْيَانِ كَالرُّمَّانَتَيْنِ وَجِيدُهَا   كَجِيدِ غَزَالٍ غَيْرَ أنْ لَمْ يُعَطَّلِ

فجيد الغزال أيقونة سيميائية دالة موافقة لجيد المرأة حُسنا وطولا...، ولكنه يفارق هذا الجيد في حليه، فقوله: (غير أن لم يعطل) يمثل انزياحا كنائيا لقرينة سيميائية دالة على حضور الحلي إلى هذا الجيد وتلازمه معه بوصفه إضافة صناعية ثقافية تميزه وتزيده حسنا يفوق الحُسن الطبيعي.

وتضيف المرأة من تلقاء نفسها إلى معصمها سوارا أو أكثر وقد تراكبت عليه شتى أنواع الحلي، بحيث تعرض نفسها للرؤية عبر مظهرها الجسدي لتصنع بذلك صورة لها تعدل في طبيعتها وتحاول التطابق مع توقعات هؤلاء وأولئك ومع المعايير الثقافية والمتطلبات الاجتماعية،(٢) وذلك في قول الأعشى: (٣)

٢١. إذَا قَلَّدَتْ مِعْصَمَا يَارَقَيْـ   ـنِ فُصِّلَ بالدُّرِّ فَصْلاً نَضِيرَا

٢٢. وَجَلَّ زَبَرْجَدَةٌ فَوْقَهُ   وَيَاقُوتَةٌ خِلْتَ شَيئًا نَكِيرَا

فسيرورة الدلالة للحلي تسير على النحو الآتي: أولا: تقليد المعصم سوارين، ثانيا: تزيين هذين السوارين بالدر المنضد؛ ليزداد المعصم نضارة ونورانية بعد أن أحيط بالحسن والرونق والإثارة، ثالثا: يضاف إلى ذلك زبرجدة نفيسة تزيد المعصم جلالا وهيبة توافقان جلال التقديس ضمن السياق، يتبع ذلك ياقوتة فريدة بألوانها تزيد الذات دهشة وهوى، وأجد ـ هنا ـ أن حلي المعصم يشكل قرينة سيميائية لجلب الهوى واستهواء الذات والتأثير فيها، ليصير

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٣.

(٢) انظر: مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص٢٨.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٢، ص١٤٥. اليارق: الجبارة، وهو سوار عريض من حلي اليدين (فارسي معرب). فصل بالدر: رصع به. جل الشيء: عظم قدره. أمر نكير: شديد صعب.

السوار رمزا سيميائيا يحيط بعواطف الذات كما يحيط بالمعصم، ويسلب العقل ويشغف القلب ويستهويه، إنه رمز للسلطة أيا كانت بسيطرتها الكاملة.

وهذا ما يبدو في استغلال المرأة للسوار في معصمها للتأثير في قلب الذات مهما بلغ من الجلال والقوة والشدة، حيث يقول الأعشى:(١)

٢٣. وَأَلْوَتْ بِكَفٍّ فِي سِوَارٍ يَزِينُهَا   بَنَانٌ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

٢٤. رَأَيْتَ الكَرِيْمَ ذَا الجَلالَةِ رَانِيَاً   وَقَدْ طَارَ قَلْبُ المُسْتَخَفِّ المُعَدَّلِ

وتتكرر صورة المعصم بسواره في قول الأعشى: (٢)

١٣. وَأَرَتْكَ كَفَّاً فِي الخِضَا   بِ وَمِعْصَمَاً مِلْءَ الجِبَارَةْ

فقوله: (معصما ملء الجبارة) انزياح كنائي لقرينة مجاورة للسوار دالة على سمن المرأة، ومن ثم تحيل العلامة (السوار/الجبارة) إلى رمز سيميائي دال على الخصوبة.

ويتضافر الوشاحان بما يشتملان عليه من حلي اللؤلؤ والجواهر مع الحُبلة من القلائد، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٥. يَنْتَهِي مِنْهَا الوِشَاحَانِ إِلَى   حُبْلَةٍ وَهْيَ بِمَتْنٍ كَالرَّسَنْ

فالوشاحان علامة تقترن بزينة المرأة وزيادة استهوائها للذات المتكلمة، يضاف إلى ذلك مجموعة القلائد المنظومة من الجواهر النفيسة الفريدة ليشكلا معا استهواء فوق استهواء، والمبالغة في الزينة ــ هنا ــ لا تعد عيبا في الشعر والجسد عامة وجسد المرأة خاصة، فمهما أضافت المرأة إلى الجسد من الحلي، كحلي الصدر والمعصم والساق والجيد والوشاح... فإن ذلك لا ينقص من بهاء الجسد شيئا، بل يضيف إليه حسنا وعجبا وإعجابا، وقد استساغت الذائقة المجتمعية ذلك وتعارفت عليه بوصفه رمزا من رموز الحسن والجمال، لتصير الحلي هي التي تتكلم نيابة عن لسان المرأة، فتضفي عليها حيوية من نوع آخر.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٥. ألوت: لمعت وأشارت.
(٢) المصدر نفسه، ق٢٠، ص٢٠٣.
(٣) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٧.

ولهذا يستسيغ المتكلم تحويل جسد المرأة كاملا إلى سبيكة من الذهب لامعة، وذلك في قول الأعشى: (١)

٢. إذَا جُـرِّدَتْ يَوْمَـا حَـسِبْتَ خَمِيْـصَةً عَلَيْهَـا وَجِرْيَـالاً يُـضِيْءُ دُلامِـصَا

تحول الجسد إلى علامة أيقونية توافق الجريال (الذهب) اللامع بجامع الملاسة والصقل والبريق والاستهواء والقيمة المرتفعة، ونلمح إيحاء بالتقديس حيث خصص للذهب الدال (يضيء) وهو من لوازم الشمس بلونها الذهبي اللامع، بحيث تحيل الأيقونة السابقة ضمن سيرورة التدليل إلى أيقونة جديدة يوافق فيها الذهبُ الشمسَ في لونها وضوئها ولمعانها، ومن ثم تصير المرأة رمزا سيميائيا للشمس المقدسة.

ويتشارك جسد الرجل مع جسد المرأة في حلية (الذهب)، ولكن يطرأ على هذه الحلية شيء من التصدع، ومن ثم محاولة العودة إلى ما كان عليه من حال بمداراة هذا الجسد وملاحمة صدوعه، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٩. أوْ إنَـاءِ النُّـضَارِ لاحَمَـهُ القَيْـنُ وَدَارَى صُـدُوْعَهُ بِـالكَتِيْفِ

إن إناء النضار (الذهب) علامة أيقونية موافقة لحال الجسد وقد شاخ واحتاج إلى طبيب يداري أمراضه ويعالجها كما يداري الصانع صدوع الإناء ويلاحمها؛ كي يعود إلى ما كان عليه في سابق عهده، ونلحظ رغم ذلك حضور الذهب مادة لهذا الإناء وهو حضور لنرجسية الذات وتضخيم من القيمة والمنزلة لها، رغم ما تجده الذات في هذا الجسد من علامات الضعف وتوديع عناصر الشباب.

ويمثل التاج أبرز حلي الرجل، فهو علامة لقرينة مجاورة للمُلك ومرتبطة به، وتصير هذه القرينة رمزا سيميائيا تعارف عليه الناس دالا على الملك والرياسة، وهذا ما نجده في قول الأعشى يمدح هوذة بن علي الحنفي: (٣)

٤٨. لَـهُ أكَالِيْـلُ بالْيَـاقُوْتِ زَيَّنَهَـا صُـوَّاغُهَا لا تَـرَى عَيْبَـا وَلا طَبَعَـا

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٩، ص١٩٩. الخميصة: كساء أسود مربع بخطين، شبه به شعرها. الجريال: الذهب، شبه به جسدها في ملاسته وبريقه. دلامص: لماع.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٣، ص٣٦٥. النضار: الذهب. القين: الحداد. صدوع: جمسع صَدْع، وهو الشق. الكتيف: الضبة، وهي من أدوات الحدادة والصياغة.

(٣) المصدر نفسه، ق١٣، ص١٥٧.

والأكاليل عند العرب شبه العصابة مرصعة بالجواهر، وهي التيجان،(١) وقد أخذ العرب هذه الحلية الملكية من ملوك العجم كالفرس، ومن ثم تعد الأكاليل علامة مثاقفة ما بين العرب وغيرهم، وقد جعل صوت النص للرجل الممدوح أكاليل بصيغة الجمع وقد زينت بالياقوت الذي أجاد صانعه في صناعته وتجويده، وتوحي لنا الأكاليل بشيء من القداسة وخاصة أن الإكليل منزلة من منازل القمر وهي نجوم أربعة تحيط به(٢) ليصير رأس الممدوح قمرا تحيط به هذه المنازل أو الأنواء المطيرة، فيرتقي الإكليل إلى علامة سيميائية ترمز للقداسة والعبودية للملوك والسادة والأبطال الذين وصلوا إلى درجة عظيمة في نفوس الناس من حيث عطاؤهم وضرهم ونفعهم...

والتاج سبب يؤدي وجوده على رأس مسروق بن وائل إلى خشوع من حوله له، حيث يقول الأعشى: (٣)

٥. فَإِذَا رَأَوْهُ خَاشِعًا   خَشَعُوا لِذِي تَاجٍ حُلاحِلْ

فالتاج علامة سيميائية ترمز للملك المقدس، ويقترن بالمهابة، ويضفي على الجسد جلالا ورفعة...

ويستثمر المتكلم التاجَ في سياق ذم لكسرى الفرس، وذلك في قول الأعشى: (٤)

٣٨. فَاقْعُدْ عَلَيْكَ التَّاجُ مُعْتَصِبًا بِهِ   لا تَطْلُبَنَّ سَوَامَنَا فَتَعَبَّدَا

التاج ــ هنا ــ علامة سيميائية تقترن بالخمول والدعة، ويحيل إلى نوع من السخرية والتهكم من ملك الفرس الذي يحاول السيطرة على قوم المتكلم وسلبهم ما لديهم من سلطة ومقدرات وجودية.

أما الغلمان فحليهم التُّومتان، ويقترون بها دون سواهم من الرجال والنساء، وقد اتخذ الغلامُ الساقي خاصة قُرْطَ الأذنين دليلا عليه، وذلك في قول الأعشى: (٥)

٤١. يَسْعَى بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ لَهُ نُطَفٌ   مُقَلِّصٌ أَسْفَلَ السِّرْبَالِ مُعْتَمِلُ

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كلل).
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كلل).
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٠، ص٣٨٩.
(٤) المصدر نفسه، ق٣٤، ص٣٨٣.
(٥) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٩.

فحلي الغلام الساقي لؤلؤتان ضخمتان صافيتا اللون تزيدانه حسنا وتقربانه بزينته هذه من منزلة النساء وحليهن واستهواءاتهن، فأن يكون الغلام كاللؤلؤ المكنون شيء وأن يضع في أذنيه اللؤلؤ شيء آخر، وربما أخذ العرب هذه الثقافة عن غيرهم كالفرس، حيث لا يتورع فتيانهم وساداتهم عن حلية الأذن، وبهذا نستنتج أن أغلب الغلمان في مجالس الشراب من غير الأصول العربية.

حيث يصف الأعشى أبناء ملوك الأعاجم وقد اتخذوا الحلي من اللؤلؤ في الأذنين زينة لهم، وذلك في قوله: (١)

١٨. جَحَاجِحٌ وَبَنُو مُلُوكٍ غَطَارِفَةٌ مِنَ الأعَاجِمِ فِي آذَانِهَا النُّطَفُ

فالنطف عند الأعاجم رمز سيميائي تعارفوا عليه واتفق مجتمعهم على عده زينة دون أن يمثل بالنسبة إليهم أي إهانة أو تقليل من الشأن أو الرجولة، فالنطف في نظر المجتمع الفارسي أن ذلك رمز للإمارة والسيادة والفروسية.

والنَطفة رديفة للتُومة بحيث يعلق الغلام في أذنيه تومتين اثنتين، وكأن الاسم مأخوذ من هذه التثنية، حيث يقول الأعشى: (٢)

٣٥. هَزِجٌ عَلَيْهِ التُّوْمَتَا ن إذَا تَشَاءُ عَدَا بِهَا

فالتومتان قرينة سيميائية مجاورة لأذني الغلام الساقي وملازمة لهما، بحيث تدلان ــ عند حضورهما في أذنيه ــ على مهنة هذا الغلام في خدمته لمجلس الشراب(٣).

ويؤكد الأعشى على شدة الترابط ما بين الحلي وشخص صاحبه، وذلك في قوله: (٤)

٢٤. وَذُو تُومَتَيْنِ وَقَاقُزَّةٌ يَعُلُّ وَيُسْرِعُ تَكْرَارَهَا

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٢، ص٣٦١. الجحجح والجحجاح: السيد المسارع إلى المكارم، وكذلك الغِطريف.

(٢) المصدر نفسه، ق٣٩، ص٣٠٥. هزج:ترنم وأنشد وطرب في صوته، والهزج كذلك: الخفة وسرعة رفع القوائم ووضعها.

(٣) ومن ذلك قول الأعشى: (ق٥٥، ص٣٤٣):

٦. يَطُوفُ بِهَا سَاقٍ عَلَيْنَا مُتَوَّمٌ خَفِيفٌ ذَفِيفٌ مَا يَزَالُ مُفَدَّمَا

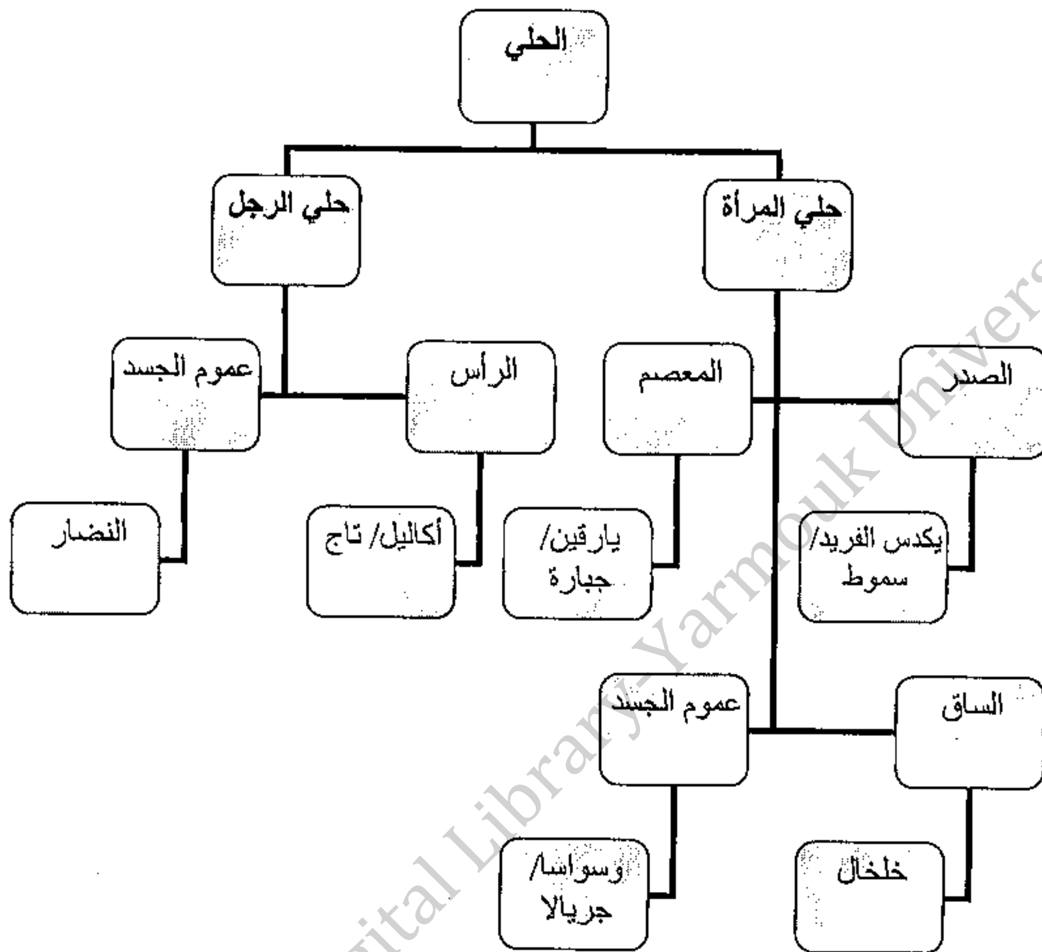
(٤) المصدر نفسه، ق٦٤، ص٣٦٩.

فتعبير (ذو تومتين) يمثل انزياحا استبداليا كناية عن موصوف وهو الغلام، وهذا ما يؤكد القول السابق، بحيث إذا حضرت التُومتان حضر الغلام تلقائيا في مجلس الشراب، فهما قرينان سيميائيان لا ينفكُ بعضهما عن بعض.

يبدو مما سبق من مقاطع شعرية أن العلامة الثقافية **(الحلي)** تستمد وظيفتها الدلالية من الجسد الإنساني بحسب **الجنس: المرأة/ الرجل.**

فمن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للحلي)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لجسد المرأة: (الصدر)**: يكدس في ترائبه الفريد/ السموط عكفها السلك/ جيد غزال لم يعطل. **(المعصم)**: يارقين/ فصل بالدر/ زبرجدة/ ياقوتة/ سوار/ جبارة. **(الساق)**: خلخالها المتصلصل. **(عموم الجسد)**: وسواسا إذا انصرفت/ حبلة/ جريالا.

ومن الألفاظ والعبارات التي تقع ضمن الحقل الدلالي **(للحلي)**، مما يشتمل عليه المعجم السيميائي **لجسد الرجل: (الرأس)**: أكاليل بالياقوت/ تاج حلاحل/ التاج/ نطف/ التومتان/ **(عموم الجسد)**: النضار.



إن الحقلين الدلاليين السابقين يعدان ممثلين لسانيين ثقافيين يشكلان البنية الدلالية المجردة **لحلي المرأة والرجل**، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **حلي المرأة والرجل** علامة سيميائية دالة على الحياة والخصب، والأنوثة والحسن، والبهاء وشدة التأنق، والأمومة والتقديس والجلال، وجلب الهوى إلى النفوس واستهوائها، والسلطة وشدة التأثير والقيمة المرتفعة، أو الملك والرياسة، والتقديس والبطولة، والمهابة والجلال، والإمارة والفروسية، والخدمة وتحديد العرق والوظيفة.

ثالثا: سيميائية الأسلحة في شعر الأعشى

تتلازم الأسلحة بوصفها علامة صناعية ثقافية مع جسد الرجل بوصفه علامة طبيعية، بحيث تصير الأسلحة أيقونة مكتملة تنوب عن هذا الجسد وتحل محله، أو تمثل قرينة سيميائية ترتبط بدلالات متعددة حسب السياق، إذ يمكن الكشف عن علامات دالة على الفحولة الحربية كالسيف أو الرمح أو الجواد...إلخ، فلهذه العلامات وظائف نفعية مباشرة أولية، وتستعمل في سياق النص للدلالة على وظائف مضمرة ثانوية(١)

وقد تمثلت الأسلحة في شعر الأعشى بالسيف والدرع والتُّرس والرمح والقوس وسهامها والفرس والجواد والخوذ اللامعة، وتكمن فاعلية الأسلحة كعلامة ثقافية في الشعر بملازمتها لجسد الفارس المحارب؛ بحيث يصير الرجل سيفا صقيلا، أو رمحا صلبا مضطربا، أو يتحول إلى جواد مكتمل القوة، ويأخذ من القوس رنينها ومن سهامها الحنين، ومن الدروع بياضها وشدة نسجها وجدلها...إلخ، فقد تماهت عدة الحرب مع أجساد الرجال مكونة دلالات مضمرة داخل الشفرة النصية وضمن سيرورة التدليل وانبناء المعاني داخل ثقافة النص وسياقيه التواصلي والدلالي؛ " فعالم التواصل يقوم بترويج الوحدات الثقافية لا بترويج الأشياء، والإنسان لا يعيش في عالم الأشياء وإنما يعيش في عالم رمزي، فالأشياء لا قيمة لها في ذاتها وإنما قيمتها في المدلولات الثقافية التي يشحنها بها الإنسان".(٢)

يقول الأعشى مختتما قصيدته في مدح إياس بن قبيصة الطائي وقد امتزج مع السيف فأصبحا كأنهما شيء واحد لا يفرق بينهما:(٣)

٣٧. كَصَدْرِ السَّيْفِ أخْلَصَهُ صِقَالٌ إذا مَا هُزَّ مَشْهُوْراً حُسَامَا

لقد تداخل جسد الرجل الممدوح مع صورة السيف؛ بحيث يشتمل كل منهما على صفات متوافقة، فصدر السيف أعلاه، وهي مقدمة شفرته الماضية التي يُضرب بها، ومن ثم يمثل السيف علامة سيميائية أيقونية توافق الرجل الممدوح في رفعته وفاعليته وقد أصبح مركوزا في جزء ماض من السيف، وهذا السيف صاف متماز من غيره، يوافق حال الممدوح بعد أن

---

(١) انظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص٧٢.

(٢) مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص١٠١.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٩، ص٢٤٩. صدر الشيء: أعلاه ومقدمه. أخلصه: صفاه وميزه من غيره. الصقال: الجلاء. مشهورا: مرفوعا في اليد. حسام: سيف قاطع، من حسم الشيء؛ أي قطعه.

تخلص من مرضه، فالتخليص: التنجية من كل منشب،(١) وقد كان إياس بن قبيصة على مـا يبدو سقيما مريضا في جسده، فلفظة (أخلصه) تمثل علامة أيقونية جديدة توافق النجـاة لكـلا الطرفين (السيف والممدوح)؛ فالسيف الفاعل هو الذي خلص في جلائه، ولا يصير فاعلا إلا بالتحول إلى اللون الأبيض عند صقله بشحذ شفرته القاطعة، وهو مـا يتوافـق مجـددا مـع الممدوح الفاعل بكرمه ورفعته ومضائه في الأمور وقد خلص صافي اللون أبيضه.

وتمتد العلامة الأيقونية الرئيسة (السيف) في اهتزازه؛ أي في حركيته وحيويته وفاعليتـه الموافقة لفاعلية الرجل الممدوح، وقد استُلَّ من غمده بعد أن كانـت حالـه كامنـة مخفيـة، فأصبحت حاله فاعلة وقد انتضاه فرفعه مشهورا؛ ليوافق حال الممدوح في رفعتـه وشـرفه، يضاف إلى ذلك فاعلية الاستخدام بحاله الحاضرة القاطعة وما يتوافق فيه مع حال الممدوح في حسمه للأمور وعزمه الماضي فيها.

ويتماهى قيس بن معديكرب بكرمه وشجاعته مع الـسيف الأبـيض، وذلـك فـي قـول الأعشى:(٢)

١٣. وَأَبْـيَضَ كَالـسَّيْفِ يُعْطِـي الجَزِيـلْ   يَجُـوْدُ وَيَغْـزُو إِذَا مَـا عَـدِمْ

فالسيف علامة أيقونية تجمع صفتي البياض والمضاء، أما البياض فعلامة لونية توافق كرم الممدوح وجوده وعطاءه الجزيل، أما المضاء فعلامة الفاعلية الموافقة لمنعة الممدوح وسطوته وفتكه، وبهذا يجمع الممدوح بفضل هذه الأيقنة كرما ومنعة كامنين في الفعلين المـضارعين (يجود/ يغزو).

ويستثمر الأعشى السيوف بمضائها ورونقها وجلائها وصقلها لتتعالق مـع أجـساد بنـي المنذر، وذلك في قوله: (٣)

١٤. وَبَنِـي المُنْـذِرِ الأَشَـاهِبِ بِالحِيْـ   ـرَةِ يَمْـشُوْنَ غُـدْوَةً كَالـسُّيُوْفِ

لقد جعل المتكلم حركية السير لبني المنذر غداة الفجر ــ وهو زمن انطلاق الرجال فـي الغزوات ــ موافقة للسيوف التي تمثل علامة أيقونية تـستدعي إشـراقة الوجـوه وبياضـها

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خلص).
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٤، ص٨٥.
(٣) المصدر نفسه، ق٦٣، ص٣٦٥.

والمضاء في الأمر مع رونق ولمعان، فتحيل هذه الصفات المشتركة كلها إلى كرمهم وشجاعتهم وحسن الطلعة.

ولا تنقص القرينة السيميائية فاعلية عن الأيقونة في باب تمثيل الجسد بوصفه سلاحا، وذلك ما نجده في قول الأعشى يمدح النعمان بن المنذر: (١)

١٤. طَوِيلُ نِجَادِ السَّيْفِ يَبْعَثُ هَمُّهُ   نِيَامَ القطا باللَّيْلِ فِي كُلِّ مَهْجَدِ

فصفة الطول لنجاد السيف (حمائله) تمثل انزياحا كنائيا لقرينة سيميائية دالة على طول جسد الرجل الممدوح، وتحيل هذه الدلالة الجسدية إلى رفعة الممدوح وعلو منزلته وشرفه، فالصفات الجسدية في الرجل ليست مقصودة لذاتها، بل لما توحيه من صفات خُلقية وفضائل ومكارم أخلاق.

ويتلازم السيف مع الدرع عند الفارس العزيز الكريم، وهو ما نجده في قول الأعشى يفخر ببني ذهل في يوم ذي قار: (٢)

٢٧. كَتَائِبُ مِنْ بَنِي ذُهْلٍ   عَلَيْهَا الزَّغْفُ قَدْ نُظِمَا

فالكتائب (الرجال) تشكل مشهدا منسقا منظما من حيث انتظام الزغف (الدروع) فوق أجسادهم، فالدروع ــ هنا ــ قرينة سيميائية دالة على شدة انتظامهم وترتيبهم بحيث يغرس مرآهم الهيبة والخوف في القلوب، فيجلبون العزة والكرامة لقومهم، وتشير الدروع إلى ما بلغته جيوش العرب في يوم ذي قار من جاهزية واستعداد لمواجهة الخصوم.

ويطلق على الدرع قميصا؛ لأنها تغطي الجسد كالثوب، وذلك في قول الأعشى يمدح أحد أبناء آل جفنة من بلاد الشام: (٣)

١٣. كَحَيَّةِ سَلْعٍ مِنَ القَاتِلاتْ   تَقُدُّ الصَّرَامَةُ عَنْكَ القَمِيصَا

وقد حضرت صورة الأفعى القاتلة (الحية) بوصفها علامة أيقونية توافق عند تبديلها لثوبها حال الممدوح وقد انشقت الدروع عن جسده وتقطعت أكمامها بسبب صرامته وحركيته في أرض المعركة، بحيث لا تحتمل الدروع الواقية للجسد شدة هذا الرجل وقوته التي لا تلين،

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٨، ص٢٣٩.
(٢) المصدر نفسه، ق٥٦، ص٣٥٣. درع زَغْف: واسعة محكمة.
(٣) المصدر نفسه، ق٣١، ص٢٥٧.

وبالإضافة إلى إيحاء الحياة في لفظة (الحية) نلحظ أن الحية لا تتجرد من ثوبها القديم إلا بعد أن تكتسي بثوب جديد يمثل حياة جديدة، وهو ما يتوافق مع جسد الممدوح في تخلصه من الدرع الواقية للجسد بعد أن أيقن أن جسده بحد ذاته أصبح درعا بصلابته يحميه من طعنات أعدائه.

ويصف الأعشى حال جنود الفرس وقد استعدوا ليوم ذي قار وهم في أتم جاهزيتهم، وقد أسبغوا عليهم الدروع الخفاف والخُوَذ البيض، وذلك في قول الأعشى: (١)

١٠. سَوَابِغُهُمْ بِيْضٌ خِفافٌ وَفَوْقَهُمْ مِنَ البَيْضِ أمْثالُ النُّجُومِ اسْتَقَلَّتِ

فالبيض السوابغ انزياح كنائي دال على الدروع التي شملت الجسد وغطته من أعلاه إلى أسفله بحيث تكون تامة وافية مع سعة، يضاف إلى ذلك الخفة فيها بحيث لا تعوق حركة الجسد أثناء القتال، ورغم هذه الجاهزية والعدة فقد رضخ جنود كسرى يوم ذي قار وفروا هاربين.

وتكاملت الدروع البيض السابغة فوق الأجساد بأيقونة الخُوَذ البيض كذلك وقد ارتفعت فوق رؤوسهم مشابهة للنجوم في لمعانها وبريقها، بما يضيف إلى الرؤوس في هذا السياق حماية النجم ورعايته، فجنود الفرس يحرصون أشد الحرص على نفوسهم التي لم تمنعها من الخروج من الأجساد هذه العدة، إذ جاءت هذه الجاهزية بسبب الخوف الشديد على أجسادهم، ومعرفتهم بأن طعنات العرب واصلة إلى هذه الأجساد لا محالة، ويعلمون بأن سيوفهم لا تقيهم الموت، فلعلهم بتحصنهم هذا ينجون من حتفهم.

وترد دروع الفرس السوابغ وخوذهم البيض في موضعين من قصيدة أخرى يفخر صوت النص فيها بالنصر في يوم ذي قار، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٠. سَوَابِغَ مُحْكَمِ المَاذِيِّ شَدُّوا فَوْقَهَا الحُزُمَا

فبالإضافة إلى أنها دروع شاملة لسائر الجسد وافية مكتملة، هي أيضا محكمة النسج مركبة الحلقات بعضها فوق بعض، تضاف إليها الحُزُم مشدودة ومعقودة بإحكام؛ حرصا على الحياة.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٤٠، ص٣١١.
(٢) المصدر نفسه، ق٥٦، ص٣٥١.

ولكن هذا الإحكام والحرص على ارتداء الدروع والخوذ الواقية من الطعن لم يمنع العرب من تحطيم الفرس وتثليم أجسادهم، وذلك في قول الأعشى: (١)

٢٤. يــضْرِبُهمُ حَبِيْـــكَ البَيْـــــض حَتَّـــى ثَلَّمُــــوا العَجَمَـــا

فالخوذ المحبوكة وثيقة النسج تمثل انزياحا كنائيا لقرينة دالة على الـرؤوس، فبـضربها تضرب الرؤوس وتحطم الجماجم، وقد اختلط الفارس بالفارس، رجـال يواجهـون رجـالا، وسلاح يواجه سلاحا.

ويتماهى جسد إياس بن قبيصة الطائي مع الرمح وقد امتطى الفرس السريعة، وذلك فـي قول الأعشى: (٢)

٢٩. تُبَـاريِ ظِـلَّ مُطَّـرِدٍ مُمِـرٍّ إذَا مَـا هُـزَّ أرْعَـشَ وَاسْـتَقامَا

فالرمح كما السيف يمثل علامة أيقونية توافق الرجل الممدوح في صفاته الجسدية من حيث إنه مطرد ممر مستقيم صلب مفتول، وهي علامات تحيل إلى قوة الجسد وابتعاده عن الضعف والخنوع، إنه جسد بعيد عن الليونة أو عدم الخبرة في الحياة، يضاف إلى ذلك سـرعة هـذا الرمح بدليل الارتعاش عند إطلاقه، فإذا انطلق الرمح بسرعة فإنه يهتز فـي حـدود سـرعة معينة، وعند تناقص سرعته في اقترابه من الوصول إلى هدفه فإنه يستقيم دون ارتعاش، وهذه الحركية الفاعلة توافق حال الممدوح في اهتزازه ونشاطه الفاعل في أرض المعركة، وما إيراد الاستقامة إلا تأكيدا على الشباب وسلامة الجسد من الأسقام، وتحيل أيضا إلى فضائل معنوية بالسير في الاتجاه الصحيح دون حيد عن الحق.

ويستعير الأعشى الرمح الذي قوَّمَهُ المُثَقِّفُ المصلح، ليدلل على ما بلغه المتكلم من كبـر السن وضعف الجسد في احتياجه إلى رعاية دائمة، وذلك في قوله: (٣)

١٨. بَيْنَمَـا المَـرْءُ كَـالرُّدَيْنِيِّ ذِي الجُبَّـــةِ سَـوَّاهُ مُـصْلِحُ التَّـــثْقِيفِ

فالرمح ذو السنان وقد سوي وقوم يمثل أيقونة سيميائية موافقة لجسد ذات المـتكلم فـي شيخوخته الحاضرة وقد سعى للعودة إلى فاعليته وشبابه.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق ، ق٥٦، ص٣٥٣. حبيك: محبوك النسج وثيق.
(٢) المصدر نفسه، ق٢٩، ص٢٤٩. مطرد: رمح مستقيم. ممر: صلب مفتول.
(٣) المصدر نفسه، ق٦٣، ص٣٦٥. الجبة: حديدة السنان التي يدخل فيها الرمح.

ويشكل منطوق النص من كسر الرمح في صدر صاحبه أيقونة موافقة لظلم الإنسان لنفسه وجلب الشر إليها، حيث يقول الأعشى مخاطبا أبناء العمومة: (١)

٤. فَلاَ تَكْسِرُوا أَرْمَاحَكُمْ فِي صُدُورِكُمْ   فَتَغْشِمَكُمْ إِنَّ الرِّمَاحَ مِنَ الغَشْمِ

ويمثل هذا التعبير انزياحا كنائيا لقرينة دالة على ظلم أبناء العمومة لأبناء عمومتهم عندما يثيرون بينهم الشر، ويبعثون فيهم الحرب.

أما غيرهم من المحاربين الغرباء فينزل عليهم صوت النص الحرب بهوانها وذلها، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٣٠. وَنَحْنُ رَدَدْنَا الفَارِسِيِّيْنَ عَنْوَةً   وَنَحْنُ كَسَرْنَا فِيهِمُ رُمْحَ عَبْدَلِ

لم يكسر الرمح في أجساد الفارسيين إلا بعد أن أدى وظيفته المناطة به، وهي الفتك بهذه الأجساد والنيل منها، ليكون الرمح علامة سيميائية تقترن بإذلال الأعداء وإنزال الموت فيهم.

وتفعل الرماح فعلها في الحرب، وذلك في قول الأعشى: (٣)

٢٠. أَلاَ يَا رُبَّ مَا حَسْرَى   سَتُنْكِحُهَا الرِّمَاحُ حَمَسَا

فكم من حسرى عن رأسها متحسرة على ما أصابها في إشارة للسبيِّ الذليلة التي ستنكحها الرماحُ بفاعليتها الذكورية قضاءَ الموت المعنوي، وتفرقُ بينها والزوجَ بعد إهلاكها الحقيقي له في الحرب، ولهذا سَيَحِمُّهَا هذا الأمر ويهمها ويقلقها ليقع عليها موقع حمّة العقرب بسمها المميت،(٤) فلفظة (حما) تثير هذه التداعيات المتوافقة مع السياق النصي، بحيث تصير الرماح قرينة ملازمة لهذه الدلالات وإيحاءتها المضمرة الدالة على الإذلال والإهلاك وتدنيس العرض.

أما السهام فذات فاعلية وطنين وقعقعة في الجسد، حيث يقول الأعشى: (٥)

٢٢. صَبَحْنَاهُمْ بِنُشَّابٍ   كَفِيتٍ قَعْقَعَ الأَدَمَا

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٨، ص٣٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ق٧٧، ص٤٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ق٥٦، ص٣٥٣.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حمم).

(٥) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٦، ص٣٥٣. النشاب: السهام. كفيت: سريع.

إن السهام بانطلاقها مسرعة تضرب الأجساد وتنشب فيها لتصير حكاية الصوت وقتئذ (قعقع)، ويمكن تكرار هذا الصوت على النحو الآتي: (قع قع قع قع قع قع...) دالا على كثرة هذه السهام التي انغرست في الجلود مصدرة هذه الأصوات؛ دليلا على التفوق وإصابة الهدف.

ونختم هذا المبحث الخاص بالأسلحة بمقطوعة مكونة من ثلاثة أبيات يفخر فيها الأعشى بفرسان قومه، حيث تندغم عدة الحرب من أفراس وجياد وتروس وسيوف وأقواس ورماح مع أجساد الرجال الفرسان، وتمثل علامات حاضرة تستدعي الشبيه الغائب، وتشكل كل من هذه الأسلحة أيقونة سيميائية توافقهم في صفاتهم الخَلقية والخُلقية، حرصا على بث الرعب والرهبة في نفوس الخصوم وقلوبهم، حيث يقول الأعشى: (١)

٥٢. كَمْ فِيهِمُ مِنْ شَطْبَةٍ خَيْفَقٍ وَسَابِحٍ ذِي مَيْعَةٍ ضَامِرِ

٥٣. وَكُلِّ جَوْبٍ مُتْرَصٍ صُنْعُهُ وَصَارِمٍ ذِي رَوْنَقٍ بَاتِرِ

٥٤. وَكُلِّ مِرْنَانٍ لَهُ أَزْمَلٌ وَلَيِّنٍ أَكْعُبُهُ حَادِرِ

وقد ابتدأ المتكلم وصف الجيش بكم الخبرية التي تفيد التكثير، ويضيف إلى ذلك شبه الجملة من الجار والمجرور (فيهم) وقد عملت عمل الجملة الظرفية المكانية متعلقة بالفرسان ومندغمة معهم، فكل نوع من الأسلحة متعلق بهذه الجملة (فيهم)، فلا ينفك جسد أي فارس عن تجسد أي سلاح من هذه الأسلحة.

ويظهر أن الأعشى يستغني عن ضمير المؤنث في القوس فيجعلها مذكرة (له أزمل)، وهو ما يؤكد إحالتها ــ بوصفها أيقونة ــ إلى الرجال، ولم يوافق بين الجنس الحقيقي للسلاح إلا بإيراده للفرس في صفتها (الشطبة) وهي الفرس الطويلة، ورغم ذلك يعود لإيراد صفة للفرس تصلح للتذكير والتأنيث وهي الصفة (خيفق) الدالة على أنها فرس سريعة. ويقرن المتكلم الفرس بالجواد السابح السريع الوثب وكأنه سيل جار في سرعته، وبهذا تجتمع الفرس والجواد بوصفهما أيقونة سيميائية موافقة للرجال الفرسان في سرعتهم وصلابتهم وهيبتهم وقد استمدوا شيئا من القداسة، وخاصة أن الأسطورة تقول بخلق الأفراس الجياد من الماء، وقد ظهرت من البحر ففتنت النبي سليمان ــ عليه السلام ــ بجمالها، فألهته عن أداء الصلاة في وقتها، يقول عز وجل: { فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالأَعْنَاقِ } سورة ص، آية ٣٣.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٩٧. شطبة: فرس طويلة. خيفق: خفيفة سريعة. سابح: فرس عداء. ذي ميعة: سريع. جوب: ترس. مترص: محكم. صارم: قاطع. رونق السيف: ماؤه وطلاوته. أرنت القوس: صوتت، فهي مرنان كثيرة الرنين. الأزمل: كل صوت مختلط. لين أكعبه: رمح مرن. حادر: غليظ.

ويظهر الترس محكم الصناعة والنسج ممثلا لأيقونة سيميائية موافقة لجسد الرجل في قوته وشبابه ومنعته التي يقف بها حصنا منيعا، يحمي عرضه وأهله ودينه ومبادئه وقيمه...

أما الصارم ذو الرونق الباتر فهو انزياح كنائي استبدالي حل محل موصوف مقترن بالرجال الفرسان وهو السيف، بحيث يصير السيف أيقونة سيميائية توافق حال الرجال بمضائهم وعزائمهم وجلائهم ونقائهم بوجوههم الرقراقة بالمائية والحياة.

أماَ المرنان فيمثل كناية لقرينة دالة على القوس كثيرة الرنين بكثرة إطلاقها للسهام، وتتحول القوس إلى أيقونة سيميائية موافقة للرجال بشدة فتكهم وكثرة رميهم الأعداء، وقد اضطربوا في أرض المعركة، واختلطت أصواتهم في حمّى الوطيس.

ويبدو المرن الحادر ــ أخيرا ــ كالسيل الجارف كناية عن الرمح الموافق ــ ضمن أيقونة سيميائية ــ للرجل بحركيته واهتزازه وفاعليته في أرض المعركة، وشجاعته الفائقة كما السيل الذي لا يقف في طريقه شيء؛ بحيث ينفذ من بين أدق الفجوات وصولا إلى غايته التي يريد؛ وهي النصر وتحقيق العزة والكرامة والشرف...

إن سيمياء **الأسلحة في** شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: كصدر السيف المصقول/ أبيض كالسيف/ يمشون كالسيوف/ طويل نجاد السيف/ كتائب عليها الزغف قد نظما/ كالحية تقد القميصا/ سوابغهم بيض خفاف/ البيض أمثال النجوم/ سوابغ محكمة/ ضربهم حبيك البيض/ مطرد ممر/ المرء الرديني سواه مصلح التثقيف/ تكسروا أرماحكم في صدوركم/ كسرنا فيهم رمح/ ستنكحها الرماح حما/ بنشاب قعقع الأدما/ شطبة/ سابح/ جوب/ صارم مرنان/ لين أكعبه.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجردة للأسلحة في شعر الأعشى، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **الأسلحة** علامة سيميائية دالة على الفاعلية والحيوية، والرفعة والشرف وعلو المنزلة، والكرم والعطاء، والمضاء في الأمر والعزم، والشجاعة والمنعة والسطوة، والإشراق والرونق، والقداسة

والنقاء، وحسن الطلعة والهيبة، والعزة والاستعداد والجاهزية، والشدة والصلابة، والنشاط والشباب، والاستقامة والتفوق، وإصابة الهدف والغاية، وتدنيس العرض والخضوع والإذلال والإهلاك.

رابعا: سيميائية الآلات الموسيقية في شعر الأعشى

إذا كانت الأسلحة علامة صناعية ثقافية تمثل القوة والبأس والجد... فإن الآلات الموسيقية علامة صناعية ثقافية تمثل اللهو والطرب والنشوة والأنس...، ويحوي شعر الأعشى — بوصفه وثيقة ثقافية جمالية في آن معا — غيرَ نوع من أنواع الآلات الموسيقية كالصَّنْج والمِزهَر والطنابير والوَنّ والمزامير والمُسْتَقَة...، وتتضافر ألحان الموسيقى مع غناء المغنية أو المغني، وتتطلب الآلة الموسيقية عازفا ماهرا لا يفتر؛ حرصا منه على إضفاء أجواء الأنس على مجلس الطرب الذي يتشارك على نحو حتمي مع الخمرة وندمائها، فقد " لمع العديد من الشعراء في وصف الغناء والمغنين والمغنيات، وأذاعوا مشاهداتهم عن الغناء وآلاته ومصطلحاته وثقافته...، وكان في مقدمة هؤلاء الشعراء الأعشى البكري الذي يعد بحق أكبر شعراء الغناء والعزف، وأشهرهم في هذا العصر، وأقدرهم على احترافه، فقد أسهب هذا الشاعر في وصف فن الغناء: مظاهره وآلته وقيانه وحاناته، وقدم لنا شعره مصطلح الآلة الغنائية وأسماءها في وقت مبكر".(١)

وتحمل الآلات الموسيقية مشاعر إنسانية؛ إذ تُؤَنْسَن معبرة عن مشاعر أهل المجلس الذين شغف الهوى قلوبهم وعقولهم، فالآلة منتجة لأصوات ثقافية محققة للتواصل الإنساني، وقد شاعت آلتا العود والصنج خاصة في شعر الأعشى على نحو لافت، فليس غريبا بعد هذا الاحتفاء بالموسيقى والطرب أن يُلقب الأعشى بـ (صنَّاجة العرب)، بالإضافة إلى جودة شعره الطافح بالموسيقى الداخلية التي تتجاوب برنينها وإيقاعاتها الموسيقية العذبة من مجلس الغناء وآلاته والجوّ العام للنص الشعري.(٢)

---

(١) المعيني، (عبدالحميد): آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، المصطلح والثقافة، البحث الموسيقي، ع١، م٨، ٢٠٠٩م، ص٨٧.

(٢) انظر: العبسي، (محمد موسى): حركة الشعر في بني قيس بن ثعلبة — من بني بكر — في العصر الجاهلي، أطروحة دكتوراة، الجامعة الأردنية — الأردن، ١٩٩٨م، ص١٧٧.

يصف الأعشى أحد مجالس الخمرة بندمائها وقد أنسوا بالمغنيات وعزفها الموافق لحالهم، وذلك في قوله: (١)

٢٠. وَشَاهِدُنَا الوَرْدُ وَاليَاسَمِيـ ـنُ وَالمُسْمِعَاتُ بِقُصَّابِهَا
٢١. وَمِزْهَرُنَا مُعْمَلٌ دَائِمٌ فَأَيُّ الثَّلَاثَةِ أَزْرَى بِهَا
٢٢. تَرَى الصَّنْجَ يَبْكِي لَهُ شَجْوَهُ مَخَافَةَ أَنْ سَوْفَ يُدْعَى بِهَا

لقد حضرت الأزاهير العطرة في مجلس الخمرة الذي جمع فيه من المغنيات العازفات على القاصب يلعبن بحركة أصابعهن على ثقوب هذا المزمار، فتتواشج الحركة الجسدية مع الصوت الحسن الصادر من المغنيات ومزاميرها،(٢) وتتشارك الآلات الموسيقية مع هذه الأجواء بنشوتها وطربها فتضيف شيئا من الأحزان والهموم، إذ تفضح الموسيقى بأنغامها الشجية مشاعر أهل المجلس من رجال ونساء، بحيث تعبر عما يعتمل في صدورهم وحركات أجسادهم من هموم وآهات، وهذا ما يمثله المزهر/العود الذي لا يفتر بشجوه وحنينه مشكلا أيقونة تشابه الإنسان تقترن بهذه المعاني الكامنة في الطرفين (الإنسان/المزهر)، ولا يستطيع الصنج الهروب من هذه الأجواء بلهوها ومشاعرها الرنانة بحيث يتحول إلى أيقونة سيميائية توافق حال الإنسان ببكائه المستمر بدليل الفعل المضارع (يبكي)، أما المزهر بصيغة الصفة المشبهة باسم الفاعل (مُعْمَل) فمشابه بشجوه الدائم للخادم الفاعل كثير العمل والحركة، ويوافق حال المغنيات التي نقلتْ أحاسيسها إلى هذه الآلة بشجوها وحنينها.

لقد اجتمعت الآلة الموسيقية الهوائية (القصاب) إلى آلتين موسيقيتين وتريتين (المزهر/ الصنج)، بحيث تشكل الآلة الهوائية ما يعتمل في النفوس من مشاعر تخرج من جوف الإنسان عبر الهواء الذي يمر بالمزمار فيظهر عمق الأسى والتوجع في أعماق الطرفين، بالتشارك مع الأصابع التي تمثل علامة جسدية ظاهرة، فيتكامل الداخل والخارج/ الباطن والظاهر في تعبيرهما عن مشاعر العازف وما يحيط به، بالإضافة إلى أن القصاب بتجويفه (حيزه الفارغ) يسمح للعازف بالتعبير عن كل ما يعتمل في صدره من مشاعر عبر عملية مستمرة لا تتوقف؛ لأن هذا الجوف سيبقى فارغا يستقبل كل ما يلقى فيه من آهات وحنين بالتجاوب مع حركة الجسد المتمثلة بالأصابع. فامتداد الجسد خارج نفسه في أشيائه كالملابس وجسد الآخر وأدواته

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٢، ص٢٢٣. المسمعات: الجواري. أزرى به وأزرى عليه: عابه.
(٢) وربما يراد بالقصاب: الثياب الرقيقة الناعمة، ولكنني أرجح مقصدية المزمار، وفرضية الثياب تظل قائمة يصعب نفيها.

الصناعية وصوته بهمسه وعويله...، كلها دلالات أصيلة تعد المدخل الرئيس في الكشف عن الهوية الثقافية الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والنفسية العميقة للذات وجسدها.(١)

أما الآلتان الوتريتان (المزهر والصنج) فيمثلان قرينة سيميائية دالة على الظاهر من الجسد الذي يؤديان به وظيفتيهما، وهي أصابع الكف، ولا تؤدي هاتان الآلتان الوظيفة المناطة بهما إلا بعد أن ينكب العازف عليهما بكامل مشاعره وانفعالاته، وربما يحتضنهما بين يديه ويقربهما إلى صدره وقلبه، فكلما عطف العازف عليهما بعلاماته الجسدية بادلتاه المشاعر الصادقة فأصدرتا عزفا موسيقيا يظهر الأسى والحنين والآهات والهموم والأحزان بشكل مستمر دائم لا ينقطع.

فالقصاب والمزهر والصنج في هذا السياق النصي علاماتٌ سيميائية أيقونية تمثل مشاعر الإنسان وتنقل ملامح البيئة اللاهية، إما لترف وبذخ، وإما لعوز وحاجة، وقد استقى صوت النص هذه الأجواء من المجتمع العربي الجاهلي قبل الإسلام، ولا ننفي تأثره بالمجتمعات المجاورة كالمجتمع الفارسي، وقد ظهر ذلك في أسماء الآلات الموسيقية كآلة الصنج وغيرها، ورغم ذلك يظل النص معبرا بعلاماته الموسيقية عن المجتمع العربي خاصة. فالأشكال الرمزية بوصفها شفرات ثقافية مسننة " لا تنمو خارج ملكوت الممارسة الإنسانية، فالعلامات إفراز للفعل المفرد والجماعي، وليست كما سلوكيا مودعا في ذاكرة الإنسان خارج تفاعله الحي مع محيطه الطبيعي والإنساني".(٢)

تتماهى الآلات الموسيقية مع الجسد الإنساني وتتبادل معه الغناء والعزف والرنين والحنين، فإذا غاب صوت المغني حضرت أصوات الآلة الموسيقية نيابة عنه، وذلك في قول الأعشى: (٣)

١٥. وَطَنَابِيرَ حِسَانٍ صَوْتُهَا   عِنْدَ صَنْجٍ كُلَّمَا مُسَّ أرَنْ
١٦. وَإِذَا المُسْمِعُ أَفْنَى صَوْتَهُ   عَزَفَ الصَّنْجُ فَنَادَى صَوْتُ وَنْ
١٧. وَإِذَا مَا غُضَّ مِنْ صَوْتَيْهِمَا   وَأَطَاعَ اللَّحْنُ غَنَّانَا مُغَنْ

---

(١) انظر: بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٠٤.
(٢) إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق،ص١١.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٨، ص٤٠٩.

فإذا خفت صوت الآلة الموسيقية انطلق المغني بصوته بديلا عنها في جمالها وعذوبتها...، ويلحظ أن آلة الطنبور قد جاءت بصيغة الجمع (طنابير)، ووصفت بحسن الصوت (حسان صوتها)، وكأنها قينات يصدحن بحسنهن وحسن أصواتهن، ويتشاركن في الحيز المكاني (عند) مع الصنج، وكأن الصنجَ مغنٍ التأم حاله بهذه القينات المغنيات، إذ إن أدنى لمسة لهذا الصنج تهيجه فيصيح بصوته باكيا، ويرن رنينا حزينا عاليا... (١)

فتتبادل الآلة الموسيقية مع رديفتها وشريكتها في العزف والرنين فتشكلان علامتين أيقونيتين توافقان حال المغنيات بصيغة (الجمع)، وحال المغني (بصيغة المفرد)، وكأن الصنج قد أصبح قائدا لهذه الفرقة يدير الألحان وينظمها كما ينظم قائد الفرقة الموسيقية العازفات والمغنيات...

ويحل هذا القائد (الصنج) ــ ملك الآلات الموسيقية في شعر الأعشى ــ محلَّ المسمع المغني عند ذهاب صوته من كثرة الغناء، فيعزف الصنج بصوته حالا محل غناء المغني، بحيث يصير أيقونة توافق حاله، ويعضد الصنج نداء الون بصوته الضعيف الموافق للأنين مشكلا أيقونة سيميائية جديدة تحيل إلى مشاعر الفرح المختلط بالآهات والهموم والأحزان، ونلحظ حرف الروي (النون) الذي يشاكل (آلة الون) في حروفه وصوته، فحرف النون حرف (مجهور أنفي بغنة شديد منفتح لثوي). فهو بحد ذاته علامة سيميائية إيقاعية دالة على شدة الأنين مع استمرارية وإطلاق وطول نفس يوافقان مشهد العزف والغناء.

وبعد أن يستريح المغني ــ وتتعب الآلات الموسيقية بأصواتها الرنانة وتداخل ذلك مع مشاعر العازف وجسده، فتفتر هذه الآلات بموسيقاها فيخفت صوتها وألحانها ــ يعود المغني ــ وقد استراح ــ إلى صوته يصدح به نغما وطربا وغناء موافقا لألحان الآلة الموسيقية وعزفها ورنينها الشجي. وبهذا تتشارك الآلات الموسيقية من طنابير وصنج وون بعضها مع بعض في نسج الألحان الموافقة لحال المغني وصوته ومشاعره، وكلها قرائن سيميائية توافق حال أهل المجلس من الندماء وقد شف الهوى قلوبهم، ومثل الأنين والرنين أحزانهم وهمومهم.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رنن).

يقول الأعشى في مجلس خمر آخر بالتضافر مع المغنيات وآلات الطرب وغيرها، وذلك في قوله: (١)

٢٢. وَمُسْتَمِعَتَانِ وَصَنَّاجَةٌ تُقَلِّبُ بِالكَفِّ أَوْتَارَهَا

٢٣. وَبَرْبَطِنَا مُعْمَلٌ دَائِمٌ فَقَدْ كَادَ يَغْلِبُ إِسْكَارَهَا

حيث يفرد صوت النص مغنيتين في جانب تتبادلان الغناء فلا يفتر الطرب في هذا المجلس، يتصاحب ذلك مع عازفة الصنج، وقد أنّث الأعشى الآلة الموسيقية بحسب جنس الضارب على أوتارها، فقال: (صناجة) بتاء التأنيث، وأضاف إلى ذلك (أوتارها) بضمير التأنيث حتى لا يدع أي ثغرة للشك في أيقنته السيميائية لآلة الصنج التي تشابه جنس عازفها، فإذا كان مغنيا فهو صنج وأوتاره، وإذا كانت العازفة أنثى مغنية فهي صناجة وأوتارها، بحيث تتبادل الآلة الموسيقية مشاعر الجسد وأحاسيسه حسب ما يعتمل في الإنسان من أهواء وعواطف، ويضيف صوت النص إلى ذلك كفا تلاعبُ أوتارَ هذه الآلة، بحيث يعبر الجسد عما هو كامن فيه من أفكار ومشاعر...

وإذا كان المجلس يحوي مسمعتين فإنه يحوي ـ أيضا ـ آلتين من الآلات الموسيقية، فبالإضافة إلى الصنج نجد (البربط)، وهو العود الذي لا يفتر في عزفه، بحيث يشابه ساقي الخمرة المعتمل الحركة والسعي والطواف، وقد جاءت تسميته بالبربط من حيث شكله المشابه لجسد البطة،(٢) ولكن صوت النص يجعله ـ هنا ـ مذكرا يخالف الصناجة ويتكامل معها في الوقت نفسه، بحيث تكتمل عناصر الطرب والنشوة في هذا المجلس الذي كادت تطغى فيه نشوةُ الطرب على نشوة الخمرة وإسكارها للجسد، إن الموسيقى والغناء علامة سيميائية ذات أثر فاعل في الجسد الإنساني تمثل النشوة والطرب والمتعة والأنس، وتفضح مشاعر الجسد فينتشي طربا معبرا عما يعتمل في النفس الإنسانية من حالات كامنة في اللاوعي الباطن لهذا الإنسان في عمومه، وفي ندماء هذا المجلس على الخصوص.

وتظهر فاعلية التجاوب والتشارك والتبادل جلية في عيد الربيع الفارسي (الهِنْزَمْن)، بما يتجمع فيه من رياحين متضافرة تؤلف مشهدا جماليا، وعرسا كونيا يتطلب تجاوبا من نوع

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٦٤، ص٣٦٩.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بربط).

آخر؛ وهو تجاوب الآلات الموسيقية مع هذا الربيع وما يثيره في النفس الإنسانية من مشاعر متآلفة متوافقة، حيث يقول الأعشى وقد تبادلت الآلات بموسيقاها وتجاوبت: (١)

١١. وَمُسْتُقُ سِينِينٍ وَوَنٌ وَبَرْبَطٌ يُجَاوِبُهُ صَنْجٌ إذَا مَا تَرَنَّمَا

يظهر الترصيع للآلات الموسيقية الوترية وهي على التوالي: (مستقة، ون، بربط ، صنج)، أربع آلات جاءت موافقة لنهاية السنة المتشحة المتزينة بفصل الربيع، إذ احتاجت فصول السنة الأربعة إلى آلات موسيقية أربع تتجاوب بعضها مع بعض وتتآلف مع النفس الإنسانية وقد وصلت إلى أبهى تجلياتها في الترنم تطريبا للصوت من تجاوب هذه الآلات وتحسينا له وتجويدا وترجيعا، كل ذلك تغنيا ونشوة، ومن ثم تمثل هذه الآلات الموسيقية متضافرة أيقونة لأزهار الربيع من بنفسج وآس ومرو وسوسن وياسمين ونرجس...، وكلها قرائن سيميائية للخصب والحياة والنشوة والفرح والبهاء.

وتتجاوب الآلات الموسيقية بعضها مع بعض وتتشارك في التطريب، وكأنها إنسان يشاكل آخر في مشاعره، يضاف إلى ذلك قينة ترجع أغانيها مع هاتين الآلتين، وذلك في قول الأعشى: (٢)

٤٢. وَمُسْتَجِيبٍ تَخَالُ الصَّنْجَ يُسْمِعُهُ إِذَا تُرَجِّعُ فِيْهِ القَيْنَةُ الفُضُلُ

لقد تحول العود في استجابته وتلبيته نداء الصنج إلى أيقونة سيميائية تشاكل الإنسان في قبوله محاورة الآخر واستجابته له، وقد نتج عن هذا الترديد والمجاوبة بين نغمات العود وجرس الصنج أن تجاوب الجسد الإنساني متمثلا بالقينة التي أطلقت غنائها مشاكلا للعزف وموافقا له، ويلحظ أن المرأة في شعر الأعشى غير ناطقة إلا بالغناء المعبر عن هموم الرجال الندماء وما يفي بحاجاتهم العاطفية من أنس وتطريب ونشوة...

ويحضر الرجل مشاركا المرأة وآلاتِ الطرب في مجلس الشراب بصوته المرتفع المتجاوب في غنائه مع الموسيقى وأنغامها، حيث يقول الأعشى: (٣)

٤٤. وَمُغَنٌّ كُلَّمَا قِيْلَ لَهُ أَسْمِعِ الشَّرْبَ فَغَنَّى فَصَدَحْ

٤٥. وَثَنَى الكَفَّ عَلَى ذِي عَتَبٍ يَصِلُ الصَّوْتَ بِذِي زِيْرٍ أَبَحْ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٥، ص٣٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ق٦، ص١٠٩.

(٣) المصدر نفسه، ق٣٦، ص٢٩٣. صدح الرجل والطائر: رفع صوته بالغناء. الأبح: الخشن الصوت.

وانثناء الكف بأصابعها على العود بأوتاره بحيث تُرد الأشياء بعضها على بعض موافق لصوت المغني الأبح في رده وتجاوبه مع هذا العود بحدة صوته، ومن ثم يشكل هذا التجاوب الجسدي (الكف/الأصابع/الصوت) مع الآلة الموسيقية (العود ذي الزير) تجاوبا جسديا شعوريا يمثل قرينة سيميائية لتماهي الجسد الظاهر مع الروح الباطنة في تواصل كل منهما مع الآخر وتعبيرهما بعضهما عن بعض، بحيث لا تنفصل الروح عن الجسد، ويلحظ أن الصوت الخارجي شديد خشن عال ولكنه في الوقت نفسه صوت أبح يضفي على المغني رونقا وجمالا في الغناء والتطريب، بالإضافة إلى تضاد ما بين صوت المغني الأبح وصوت العود ذي الزير، وهو تضاد يؤدي إلى تواصل وتكامل يُظهر صوتَ كل منهما وتطريبه؛ ليعيش ندماء المجلس في بحبوحة من الأنس تقع وسطا بين حدة الأصوات، تفضي بهم إلى الأفضل والأحسن والأكمل.

وتشارك المرأة المغنية الرجل المغني في وظيفتين هما (العزف والغناء) في آن معا، وهذا ما نجده في قول الأعشى يصف قينة تغني الندامى وتطربهم بآلة المزهر: (١)

٢١. إذَا قُلتُ غَنِّي الشَّرْبَ قامَتْ بِمِزْهَرٍ   يَكَادُ إذَا دَارَتْ لَهُ الكَفُّ يَنْطِقُ

إن العزف على الآلة الموسيقية يصاحبها الغناء في الوقت نفسه من المغنية نفسها أدعى للتواشج والتلاؤم، وخاصة إذا كانت الآلة تعتمد في أنغامها على اليد وليس على الهواء الصادر من الفم، وبهذا تجمع هذه القينة صوتين نابعين من أعماق النفس الإنسانية، وهما صوت الغناء وصوت آلة العود (المزهر) التي تمثل في هذا السياق علامة أيقونية توافق الإنسان الناطق المتكلم، فهي أنغام كأنها الكلام من شدة وقعها على السامع وأثرها في وجدانه، وهذا النطق للآلة ناتج عن تواشج ما بين غناء المغنية وعزفها في الوقت نفسه، يضاف إلى ذلك المهارة والحذق والدربة في الغناء وفي الحركة الجسدية النابعة من أعماق الروح المنتشية بنشوة الطرب.

ولهذا ترتقي المغنية بصوتها وتصدح به في نشوة الطرب وانتشاء الجسد وهيجانه في أجواء من الأنس والانفعال العاطفي، حيث يقول الأعشى: (٢)

١٧. وَصَدُوْحٍ إذَا يُهَيِّجُهَا الشَّرْ   بُ تَرَقَّتْ فِي مِزْهَرٍ مَنْدُوْفِ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٣، ص٢٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٣، ص٣٦٥.

فصوت الغناء بوصفه علامة جسدية ثقافية اجتماعية في الوقت نفسه يرتقي بصفائه ويصعد متدرجا طربا ونشوة متوافقا مع ضرب أوتار المزهر الذي يهيج الجسد فتصدح صاحبته بصوتها؛ دليلا على هذه النشوة التي تعم المجلس في كليته.

إن الآلات الموسيقية في شعر الأعشى تتواشج بعضها مع بعض أولا، ومع غناء المغنين والجسد الإنساني بمشاعره ثانيا، مشكلة علامة أيقونية تجمع نقاط التشابه الكامنة في هذه الأطراف، وتقترن باللهو والنشوة والطرب، وترمز ـ ضمن هذا المجتمع وأعرافه ـ لكل أنس ولهو وهوى وفرح.

إن سيمياء **الآلات الموسيقية** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: مزهرنا معمل/ الصنج يبكي له شجوه/ طنابير حسان صوتها/ عزف الصنج فنادى صوت ون/ صناجة تقلب بالكف أوتارها/ بربطنا معمل/ إذا ما ترنم البربط يجاوبه الصنج/ مستجيب تخال الصنج يسمعه/ ثنى الكف على ذي عتب/ مزهر يكاد ينطق.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجردة للآلات الموسيقية، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **الآلات الموسيقية** علامة سيميائية دالة على اللهو والطرب، والنشوة والأنس، والمتعة والفرح، والحياة والخصب، وإظهار عمق الأسى والآهات والهموم والأوجاع في أعماق النفس، والتعبير عن مشاعر الإنسان وملامح بيئته اللاهية من ترف أو عوز، والدلالة على الأنين والأحزان، وفضح مشاعر الجسد وأهوائه في لاوعيه الباطن، والتأثير الوجداني المتناغم بين الروح والجسد والفضاء المكاني الزماني والثقافي الصناعي، وهياج الجسد والانفعال العاطفي.

خامسا: سيميائية الأثاث في شعر الأعشى

يحمل الأثاث من حيث النوع أو الشكل أو التنسيق... إشارة إلى طبيعة المجتمع الذي يوجد فيه، فلكل مجتمع أثاثه النابع من البيئة المحيطة به وظروفها وطبيعة حياة إنسانها، فبيئة البادية – على سبيل المثال – تعتمد الصوف والجلود وغيرها في صناعة أثاثها كالفُرُش والوسائد...، أما البيئة الزراعية فتستبدل الريش بالصوف، والمجتمع العربي قبل الإسلام كغيره من المجتمعات الإنسانية يعتمد في حياته على أنواع من الأثاث يتشكل من توافر المادة الأولية في تلك البيئة، وقد شاع في شعر الأعشى مجموعة من هذه الأنواع كالوسائد والأرائك والنمارق والفرش والبُسط...، وقد انتقت الدراسة ما يتلازم منها مع الجسد الإنساني ويمثله، ولذا فقد شكلت هذه الصناعات علامات ثقافية تقترن بدلالات متعددة حسب السياق التعبيري والجمالي الذي وردت فيه، وقد حمل الأثاث في شعر الأعشى دلالة غنية انبنت عليها شفرة النص وعلاماته السيميائية متضافرة مع سيمياء الجسد الإنساني وقيمه.

يقول الأعشى في ذم قتلى الفرس وقد تناثرت جثثهم غرباء عن أرضهم لم ينالوا أي حظ من الرعاية: (١)

١٣. شَفَى النَّفْسَ قتلى لمْ تُوَسَّدْ خُدُودُهَا   وسَادًا ولَمْ تُعْضَضْ عليْهَا الأنَامِلُ

لقد اشتق المتكلم من (الوسادة) فعلا مضارعا (تُوسد) مبنيا للمجهول، فدل على أن رؤوس القتلى لم توضع على وسائد لتنام في مرقدها (القبر)، وبهذا يمثل هذا التعبير انزياحا كنائيا لقرينة سيميائية تجاور الرعاية والاهتمام بالميت من قبل أهله أو غيرهم؛ بدليل صيغة المبني للمجهول، فالوسادة – هنا – علامة ثقافية داخل سيرورة النص الشعري، إنها قرينة الراحة والعناية وإحاطة الجسد/الجثة بطقوس تكون وسائط بين الحي والميت، وهو طقس مهم للغاية؛ لأنه آخر طقس تحول يتعرض له الإنسان(٢) في حياته الأولى الفانية.

ويعنف صوت النص أبناء العمومة ويقسو عليهم وقد أصروا على العداء وسفك الدماء، ويزجرهم ويخوفهم بما جرى بينهم وما سيجري، وذلك في قول الأعشى: (٣)

١٩. تَنَاهَيْتُمُ عَنَّا وَقَدْ كَانَ فِيكُمُ   أسَاوِدُ صَرْعَى لَمْ يُوَسَّدْ قَتِيلُهَا

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٦، ص٢٣٥.
(٢) انظر: ابن حتيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع...، مرجع سابق، ص٣٢٣.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٣، ص٢٢٧.

أما تنتهون وقد صرع كثير منكم في ساحات القتال لم يجدوا أقرباءهم ليواروا أجـسادهم الثرى، فقوله: (لم يوسد قتيلها) انزياح كنائي لقرينة سيميائية استثمر فيها الأعـشى الوسـادة بوصفها علامة ثقافية مرتبطة بالجسد دالة على الراحة والاطمئنان وتقديم مراسم الدفن للميت، ومن ثم فالنفي الجازم بـ (لم) دل على عدم تقديم هذه الرعاية للقتلى فلم تـوارى أجـسادهم الثرى في مثواهم البرزخي، بل تركوا لتنهشهم الوحوش الضارية! أي خلاف هذا وتقتيل بين أبناء العمومة؟!

ويصر طيف المحبوبة ـ التي لم تشفِ غُلة العاشق وظمأه ـ على زيارة المتكلم فـي أي منزل يكون فيه، وذلك في قول الأعشى: (١)

١٠. فَـانْهَيْ خَيَالَـكِ أنْ يَـزُوْرَ فَإنَّـهُ   فِـي كُـلِّ مَنْزِلَـةٍ يَعُـوْدُ وِسَـادِي

فمتابعة الطيف والخيال لوساد المتكلم في نومه (وقت رقاده وراحة جسده) يمثل انزياحـا كنائيا لقرينة سيميائية دالة على شدة الهوى وأخذه بشغاف القلب، وقد نسب زيارة الطيف إلى الأثاث البيتي الخاص بالمتكلم، وأراد زيارة الطيف للمتكلم نفسه، فالأثاث ـ هنـا ـ لـصيق بالجسد وأهوائه وملازم له في رقاده الذي لم يتم بسبب الأرق الذي حل فـي المـتكلم نتيجـة زيارة طيف المحبوبة التي لا تحلو لها الزيارة إلا في وقت راحة الجسد. ويلحظ أن العلامـة السيميائية الواحدة (الوسائد) قد تعددت دلالاتها وذلك عائد إلى " السياق الاجتماعي والثقـافي الذي تنتمي إليه هذه الأنساق السيميائية...، وفي الإطار نفسه فإن سيميائيات الثقافـة ركـزت على هذه الجوانب التي تجعل المعنى يتلون ويتغير بتغير الشروط الثقافية...". (٢)

ولا تكتمل حضارة الجسد ووضاءته ومضاؤه إلا بما يحيط به من مكتسبات جمالية تشكل أنساقا ثقافية تؤثثه فتمنحه البهاء والترف، إذ " ينظر إلى الثقافة في كليتها بوصفها نسق أنساق العلامات؛ بحيث يصبح داخلها مدلولٌ دالٌ ما دالا لمدلولٍ جديدٍ، كيفما كانت طبيعة النسق

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٦، ص١٧٩.

(٢) يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجـع سـابق، ص ص١٠٩-١١٠.

(كلام، سلع، قيم، إيماءات...)"، (١) وذلك ما نراه في قول الأعشى يمدح هوذة بن علي الحنفي: (٢)

١٢. وَيُصْبِحُ كَالسَّيْفِ الصَّقِيلِ إِذَا غَدَا عَلَى ظَهْرِ أَنْمَاطٍ لَهُ وَوَسَائِدَا

لقد شكل الأعشى من جسد الرجل الممدوح أيقونة سيميائية توافق السيف الصقيل بلمعانه ومضائه دالا على عزمه ووضاءته ونوره وكرمه، وأضاف إلى هذا الجسد (السيف) أيقونة تحتضنه وهي الأنماط (البسط) والوسائد في سياق ثقافي جديد، بحيث يظهر الجسد (السيف) بين هذه العلامات الثقافية الحضارية في صورة أيقونة تحيل إلى قرينة سيميائية دالة على الترف والبهاء، ومن ثم يغدو الرجل الممدوح بفضائله وعزمه وترفه وبهائه رمزا سيميائيا للقوة والجمال، فلا أثاث وراحة وجمال إلا بجسد قوي يُضفي عليه الهيبة والجلال.

وعادة ما ترد العلامات الثقافية المادية برفاهيتها منفكة عن جسد الرجل الفارس أو القائد، فالأثاث قرينة الاطمئنان والدعة والنوم، والفارس البطل لا يرضى لنفسه ذلك، وهذا ما يبدو في قول الأعشى يمدح إياس بن قبيصة الطائي: (٣)

٣٤. كَفَاهُ الحَرْبَ إِذْ لَقِحَتْ إِيَاسٌ فَأَعْلَى عَنْ نَمَارِقِهِ فَقَامَا

فاعلى عن النمارق (الوسائد) أي نزل عنها وابتعد، وربما تعالى عليها وتجاوزها إلى القوة والبأس، فقوله: (أعلى عن نمارقه فقاما) يمثل انزياحا كنائيا لقرينة سيميائية دالة على الفاعلية والقوة والحركية والنشاط وعدم الركون إلى الدعة والنوم، فالوسائد قرينة النوم ومجاورة له، والابتعاد عنها ابتعاد عن الكسل والخلود إلى الراحة والضعف والخنوع والتخاذل...

---

(١) إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص١٧٧. تعني فكرة النسق تحديدا: وجود مجموعة عناصر تتوزع في كليتها إلى عنصر مركزي (نواة، بؤرة مركزية) وعناصر فرعية (أطراف، أجزاء)، ووجود مجموعة علاقات تتوزع في كليتها إلى: علاقات العنصر المركزي مع الأطراف،= وعلاقات العناصر الفرعية فيما بينها، وعلاقات النسق في جملته مع ما هو خارج عنه...، إن مجموعة الترابطات النوعية التي تميز كل مستوى من هذه المستويات العلائقية إفرادا وإجمالا يمكن الإشارة إليه بمصطلح (نظام علائقي). انظر فكرة النسق: قاري، (محمد): سيميائية المعرفة المنطقية، منهج وتطبيقه، ط١، مركز الكتاب للنشر، القاهرة ـ مصر، ٢٠٠٢م، ص١٠٦.

(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧، ص١١٥.

(٣) المصدر نفسه، ق٢٩، ص٢٤٩.

يأبى جسد الرجال خاصة دون النساء الاطمئنان إلى الأثاث البيتي؛ لأن البيت بأثاثه ملازم للنساء أو للضعفاء من الرجال، وهذا ما يقوله الأعشى في مدح النعمان بن المنذر: (١)

١٣. إلـى مَلِـكٍ لا يَقْطَـعُ اللَّيْـلُ هَمَّـهُ خَـرُوْجٍ تَـرُوْكٍ لِلْفِـرَاشِ المُمَهَّـدِ

لقد كرر المتكلم صيغتين للمبالغة تفيدان التكثير في الفعل، وهما: (خروج/ تروك) وتدلان على الانفكاك عن الشيء وتجاوزه بكثرة، ومن ثم (فالفراش الممهد) علامة سيميائية تقترن بالراحة والدعة والنوم ونعومة العيش والاطمئنان إليه، وقد أفادت صيغ المبالغة تجاوز هذه الصفات جميعها، بحيث تدل على ما يتصف به النعمان بن المنذر من قوة وحركية وفاعلية ونشاط دائم لا يفتر جسده في حربه وسلمه، ولا يمكث في الفراش ويطمئن إلى وثارته ودفئه ونعومته...

أما غيره من الضعفاء العاجزين فقد بليت أجسادهم من كثرة النوم وملازمة الفراش، حيث يقول الأعشى في مثل هؤلاء: (٢)

٣٣. إذَا مَـا عَـاجِزٌ رَثَّـتْ قُـوَاهُ رَأى وَطْءَ الفِـرَاشِ لَـهُ قِنَامَـا

لقد بليت قوة المخاطَب وجسده سيميائيا كما يبلى الثوب ويخلق أيقونيا، فلا يعود فيه نفع وخير، وذلك بعد أن يكثر من وطء الفراش عجزا وضعفا وتخاذلا ومذلة، بحيث يصير الفراش مكانا للذلة والمهانة، ورمزا سيميائيا لهما.

أما النساء فتلازم الأثاث فراشا وأرائك فلا يزيدها ذلك إلا حسنا وجمالا وأنوثة وأخذا بشغاف القلوب وألباب العقول، حيث يقول الأعشى: (٣)

٤. وَسَـبَتْكَ حِـيْنَ تَبَـسَّمَتْ بَـيْنَ الأرِيْكَـةِ وَالـسِّتَارَةْ

فالمرأة بحد ذاتها آسرة لقلب المتكلم، فإذا جمع إليها حركة تمثل لغة جسدية دالة في افترار الشفاه بالابتسام، فإن ذلك ما يزيد من شدة ذلك الأسر والحسن، وإذا أضيفت العلامة الثقافية المتمثلة بالأثاث من فُرُش وأقمشة وأسرة مزينة موضوعة في قبة أو بيت تظهر من خلالها المرأة وقد تبسمت فأسرت قلب الرجل، حيث بدت له من بين هذه العلامات الثقافية التي تمثل قرينة سيميائية لامرأة مصونة خلف ستورها، فهي امرأة مخدرة مخفية بين الفرش والستائر،

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٨، ص٢٣٩.
(٢) المصدر نفسه ، ق٢٩، ص٢٤٩.
(٣) المصدر نفسه، ق٢٠، ص٢٠٣.

بحيث يرتقي الأثاث ــ هنا ــ إلى علامة ثقافية دالة على الترف والصيانة للمرأة، ويشير إلى استقرارها واطمئنانها، فالأثاث علامة سيميائية ثقافية مـن مـستلزمات الحـضارة الماديـة الصناعية في المجتمع العربي قبل الإسلام.

إن سيمياء **الأثاث** في شعر الأعشى يعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: لم توسد خدودها وسادا/ لـم يوسد قتيلها/ خيالك يعود وسادي/ على ظهر أنماط ووسائدا/ أعلى عن نمارقه/ تروك للفراش الممهد/ رأى وطء الفراش/ سبتك بين الأريكة والستارة.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجردة للأثاث فـي شعر الأعشى، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **الأثاث** علامـة سيميائية دالة على الراحة والاطمئنان، والعناية والاهتمام، وشدة الهـوى والتـرف والبهـاء، والجمال والجلال، والفاعلية والحركية، والابتعاد عن الضعف والخنوع والكـسل، وتجـاوز نعومة العيش، والدلالة على الذلة والمهانة، ويتعالق مع المرأة بحسنها وصيانتها وترفها ضمن مستلزمات الاستقرار والحضارة.

سادسا: سيميائية الخمرة في شعر الأعشى

تحضر الخمرة في هذا الجزء من الدراسة بوصفها علامة ثقافية ملازمة للجسد الإنـساني بفعلها وتأثيرها فيه، بحيث تمثل الخمرة بلونها وآنيتها وفعلها... قرينة سيميائية للهو والعبث، أو للهم والألم، أو للحياة والموت...إلخ، وتبين الخمرة الكامن المخفي في النفوس من المشاعر والأفكار، وتشف عن معتقدات أو قيم كامنة في المجتمع العربـي قبـل الإسـلام، ويـستثمر الأعشى الخمرة في شعره فيؤيقنها في مشهد تصويري أو صـورة اسـتعارية أو كنائيـة أو تشبيهية، وتظهر الخمرة بوصفها علامة رمزية حسب ما تعارف الناس عليه واستقر عنـدهم ضمن مجتمعهم، فالخمرة بتلازمها مع الجسد تشكل إحدى ممثلاته الثقافية الهامة في سـياقات غنية وموحية.

بعد أن يورد الأعشى ما خبره في حياته بشتى ألوانها من سعادة وشقاء وفرح وحزن في شبابه وشيبته يذكر من ذلك تعاطيه الخمرة، وفعلها في جسده، حيث يقول الأعشى:(١)

٢٥. وَلَقَدْ شَرِبْتُ الرَّاحَ أَسْـقَى مِنْ إِنَاءِ الطَّهْرَجَارَةْ

٢٦. حَتَّى إِذَا أَخَذَتْ مَآ خِذَهَا تَغَشَّتْنِي اسْتِدَارَةْ

لقد جعل المتكلم الخمرة بمنزلة الماء شربا وسقيا، فلا فرق بينهما إلا من جهة الإسكار في الأولى (الخمرة)، والصحو في الثاني (الماء)، وقد استخدم مفردة (الراح) مرادفة لمفردة الخمرة إيحاء منه بالأريحية والانبساط للجسد والروح في آن معا، و(حتى) بمد ألفها وإطلاقه تفيد التدرج الزمني لسيرورة فاعلية الخمرة في الجسد، فإذا تغلغلت في مواضعها من هذا الجسد فإن أثرها يبين فيه على العموم، وفي الرأس منه على الخصوص؛ بحيث يغطى بغطاء السكر وغياب العقل بعد أن تغشاه النشوة فلا يعود يدري موضعه في دائرة الوجود، فالخمرة رمز سيميائي للغياب والتيه، وهي قرينة سيميائية لحياة دائرية – (تغشي باستدارة) – لا يستقر قرارها، ولا تحدد معالمها، ولا نقطة الوصول فيها، فهي خروج للجسد من دائرة الواقع المعيش إلى عالم متخيل يسير في نطاق حلقة مفرغة.

ويصف الأعشى بصدق فعل الخمرة التدريجي في الجسد، ابتداء بانتشاء الرائحة، وانتهاء بغليان الرأس وفورانه، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٥. تَكَادُ تُنَشِّي وَلَمَّا تُذَقْ وَتُغْشِي المَفَاصِلَ إِفْتَارَهَا

١٦. تَدِبُّ لَهَا فَتْرَةٌ فِي العِظَامْ وَتُغْشِي الذُّؤَابَةَ فَوَّارَهَا

تجعل الخمرةُ الجسد – على نحو تراتبي مرحلي – في نقطة الغياب الكلي، ابتداء من حضورها برائحتها الفواحة فينتشي الجسد وتبتدئ مقدمات السكر بالظهور، فتغطي الخمرة فاعلية المفاصل التي ينهض بها الجسد ويثبت حاله، بحيث تبدأ النشوة بالازدياد فتضعف مفاصل الجسد وتلين بعد شدة وقوة، فيصيب صاحبها الانكسار والفتور، وتستمر فاعلية الخمرة بوصفها علامة سيميائية لتسري في العروق على هيئة رويدا رويدا وتدب فيها كما الدابة بمشيها الهين البطيء، فيلين الجسد ويضعف ويسكن وتصير نشوته في أوج اشتعالها، فتبدأ حين ذلك مرحلة الغليان والجيشان؛ بحيث يغطى الرأس ويغشى بفاعلية الخمرة، فتتحقق

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٠، ص٢٠٥. الطهرجارة: الفنجانة.
(٢) المصدر نفسه، ق٦٤، ص٣٦٩.

مرحلة الغياب الكلي عن دائرة الوجود؛ ليعيش الجسد في حيز متخيل غير واقعي وقد وصلت فاعلية الخمرة إلى أعلى الجسد (الرأس/الذؤابة)، بعد أن سرى دبيبها في مخ العظام...

يمثل ما سبق كله علامة سيميائية للخمرة بوصفها أيقونة وقرينة ورمزا، أما الأيقونة فموافقتها للدابة أو لإنسان صاحب تأثير في إنسان آخر يسلبه الجسد والفكر لعيش في حال من الذهان والتيه والتخبط، والخمرة بفعلها السحري قرينة سيميائية مجاورة لهذا التيه ومسببة له، أما رمزيتها السيميائية فقد شكلت ضمن مجتمعها وروادها عرفا مسبقا لغياب الجسد، ومن ثم موته في واقعه، ويكون إحياء الخمرة للجسد في عالم آخر متخيل، وبذلك تصير الخمرة رمزا للحياة والموت في الوقت نفسه. والجسد حضور دائم للروح، وحين يختفي أحدهما يختفي الآخر(١)

ويتعاظم تأثير الخمرة في الجسد إذا جاءت خالصة صرفا دون أن تمزج بالماء، وهذا ما نجده في قول الأعشى: (٢)

٩. وَصَهْبَاءَ صِرْفٍ كَلَوْنِ الفُصُوْصِ سَرِيعٍ إِلَى الشَّرْبِ إِكْسَالُهَا

فالصهباء علامة سيميائية تمثل انزياحا كنائيا لقرينة دالة على الخمرة لجامع لوني، فالصُهْبَة: الشُقرة أو الحمرة في شعر الرأس، وقيل: هي التي عصرت من عنب أبيضَ ولذلك ضرب لونها للبياض،(٣) والخمرة الصهباء علامة أيقونية موافقة للبن الأبيض في انصرافه من الضّرع حارا، فهي خمرة بيضاء خالصة لا يشوبها شائب، ولم تمزج بماء يقلل من فاعليتها، والماء شراب الحياة وهو رمز لها، والخمرة بانفكاكها عن الماء تشكل رمزا لحياة أخرى مغايرة صافية نقية من الكدر...، وهذه الحياة المغايرة تسرع إلى الشرب فتكسل أجسادهم بفاعليتها، وتنقلها عن الحياة والواقع المعيش، لأنهم يسارعون إلى حياة مغايرة متخيلة منفصلة عن الواقع والحقيقة، بحيث ينتقل الجسد إلى عالم برزخي يقع بين برزخ الموت الحقيقي وواقع الحياة الماثل، فإذا غابت فاعلية الخمرة حضر الجسد، فعاد إلى واقعه الحقيقي.

---

(١) انظر: هلال، (عبدالناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة...، مرجع سابق، ص١٠.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢١، ص٢١٣.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صهب).

ولهذا يحرص شارب الخمرة على مبادرتها قبل طلوع فجر يوم جديد، وذلك في قول الأعشى: (١)

١٥. فَلَمْ يَنْطِقِ الدِّيكُ حَتَّى مَلأ تُ كُوبَ الرَّبَابِ لَهُ فَاسْتَدَارَا

فالفجر علامة سيميائية لحياة جديدة يحرص النديم على أن يبدأها بحياته المتخيلة تجاوزا عن الحياة الواقعية؛ ليعيش في عالم من الغياب، وقوله: (فاستدارا) يمثل حرف الفاء فيه حرف عطف يفيد الترتيب مع التعقيب السريع، ويشكل الفعل فيه قرينة سيميائية لدورة الوجود وقد غاب فيها الجسد عن الحياة الواقعية، واستدار العقل وانتشى بنشوة الحياة المتخيلة، لا مباليا بواقعه المعيش.

والخمرة قرينة الهوى وغياب العقل، فإذا وُجدت الخمر بفعلها وتأثيرها فُقد العقل وغطي فأصبح في منزلة من منازل الغياب، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٤. وَطِلاءٍ خُسْرُوَانِيٍّ إِذَا ذَاقَهُ الشَّيْخُ تَغَنَّى وَارْجَحَنّ

فالشيخ ــ هنا ــ علامة سيميائية تحتمل مجموعة بدائل ممكنة، البديل الأول: الشيخ المسن، البديل الثاني: الشيخ الرئيس، البديل الثالث: الشيخ المتدين. والخمرة ذات أثر في الشيخ المسن الفاني بأن تعيد إليه الصبوة وتغيب العقل والحلم، وقرينة ذلك ميل الجسد واهتزازه وترنحه بعد أن كان راجحا متزنا صار مرجوحا مهتزا مضطربا. أما الشيخ الرئيس فاهتزازه ابتعاد عن الحق والميزان ورجاحة العقل. أما الشيخ المتدين فقد تغنى وانتشى وطرب للخمرة وقدسها، وتثاقل بعقله عن الدين فاضطرب حاله واهتزت مبادئه ومثله وقيمه. وقد تضافر الجسد مع الخمرة ليمثل "مستوى دلاليا ثانيا يشير إلى قيم مضافة تدرج الفعل الإنساني"(٣) ضمن سياق ثقافي يقترن بالصبوة، وحضور الهوى، وغياب العقل والاضطراب، والابتعاد عن الحق، واهتزاز القيم...

فالخمرة ضعف للجسد وهوان وذلة وخذلان للإنسان، كل ذلك من أجل النشوة التي يصف الأعشى حال أهلها بقوله: (٤)

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥، ص٩٧.
(٢) المصدر نفسه، ق٧٨، ص٤٠٩. الطلاء: الخمر. خسرواني: نسبة إلى خسروشاه.
(٣) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٧١.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٦، ص٢٩٣.

٤٩. فَتَــرَى الـــشَّرْبَ نَـــشَاوَى كُلَّهُـــمْ   مِثْـــلَ مَـــا مُـــدَّتْ نُـــصَاحَاتُ الـــرُّبَحْ

٥٠. بَـــيْنَ مَغْلُـــوبٍ تَلِيْـــلٍ خَـــدُّهُ   وَخَـــذُولِ الرِّجْـــلِ مِـــنْ غَيْـــرِ كَـــسَحْ

يستحضر المتكلم شباك الصيد الخاصة باصطياد القرود ليجعلها أيقونة سيميائية موافقة لحال السكارى وقد بلغت النشوة منهم مبلغا عظيما؛ بحيث تمددوا على الأرض وقد قهرتهم الخمرة وأذلتهم، وكسرت أجسادهم وأفترتها، بعد أن وقعوا فريسة للمرحلة القِرَدِيَّة بفعل إرادتهم، وهي مرحلة ينماز فيها جسد النشوان بالقفز والرقص والتصفيق كما القرد(١)، وبعد ذلك وقعوا في مصائد القرود وتماهوا معها، وقد تبعت المرحلة القردية مرحلةُ فتور الجسد وغلبة السكر لتحضر مرحلة الغياب الكلي فتمثل حال الجسد المنتشي وقد ألقي به على خده تليلا فاقدا لوعيه وعقله ووجوده، ومخذولا مهزوما ضعيفا، وقد تخلفت رجله عن متابعة حركة جسده بانجرارها خلف النشوان كما يجر الحبل دون مرض أصاب هذا الجسد، بل هي المهانة والذلة...، ويلحظ جمع كبير للنشاوى وقد أثرت الخمرة فيهم فجعلتهم بمنزلة الأموات، وتركتهم في حال من الاغتراب عن الذات والغياب عن الواقع.

تحقق الخمرة لشاربها غيابا عن الواقع، فيتوهم بأنها تزيل همومه وأحزانه وانفعالاته...، وتحقق له إضافة إلى ذلك مجتمعا يظن أنه يشاركهم أفراحهم وأحزانهم، فهي تقليد مجتمعي ثقافي على الأغلب، والإيمان بها " فعل جماعي قسري "(٢) بالإضافة إلى أنها رغبة جسدية بجلبها للذة والأنس، ولهذا يستمتع الجسد بها، وهو ما نراه في قول الأعشى: (٣)

٢٣. تُرِيْكَ القَذَى مِنْ دُوْنِهَا وَهْيَ دُوْنَــهُ   إذَا ذَاقَهَـــا مَـــنْ ذَاقَهَـــا يَتَمَطَّـــقُ

إنها خمرة صهباء صافية، أما قوله: (يتمطق) فهي انزياح كنائي لقرينة سيميائية دالة على طيب مذاق الخمرة، وتلذذُ شاربها بها نابعٌ من إحساس غريزي فموي، والتمطق حركة جسدية تجمع اللسان إلى سقف الحلق على نحو مستمر، يتلمظ بقايا الخمرة في الفم، بحيث ينتج عن ذلك طقطقة توافق التمطق صوتيا، ويمكن عد التمطق حركة للشفتين بضم بعضهما على بعض في صورة مستمرة أيضا، إن التمطق لشارب الخمرة حركة جسدية سيميائية، ولدت مشهدا تصويريا واقعيا يحيل إلى مذاق الخمرة الطيب في فم شاربها ومدمنها.

---

(١) يبدأ فعل الخمرة في الجسد بالزهو كما الطاووس، يلي ذلك لعب القرد وحركيته، يتبعها قوة الأسد، وتنتهي بانعقاص الخنزير، فتنحل عرى النشوة والفرح والقوة ليخلد شاربها إلى النوم مهزوما. انظر: ألتونجي، (محمد): الأعشى شاعر المجون والخمرة، مرجع سابق، ص٢١٦.

(٢) غيرو، (بيار): السيمياء، مرجع سابق، ص١٣٥.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٣، ص٢٦٩.

ومن المظاهر المقترنة بالخمرة النساء الغانيات في الحانات، بحيث يعاطين الضجيع خمرته بعد رقاده، أو عند اقتراب نومه، وذلك في قول الأعشى:(١)

٢٠. تُعَاطِي الضَّجِيعَ إِذَا أَقْبَلَتْ بُعَيْدَ الرُّقَادِ وَعِنْدَ الوَسَنْ

٢١. صَلِيفِيَّةً طَيِّبًا طَعْمُهَا لَهَا زَبَدٌ بَيْنَ كُوبٍ وَدَنْ

يلحظ تضمين البيت الأول في الثاني؛ إذ لم يرد المفعول به الثاني للفعل تعاطي فما اكتمل معنى البيت الأول ـ بسبب الإسهاب في الوصف ـ إلا بإيراد المفعول به الثاني (صليفية) في البيت الثاني، فالخمرة الصليفية كناية عن الخمرة طيبة المذاق، وقد فُعّلت في المرأة وتماهت معها؛ بحيث تتحول المرأة إلى علامة سيميائية تقترن بالهوى واللذة والمتعة واللهو كما الخمرة.

وتمتزج الخمرة بفي المرأة ورضابه المائي البارد وأسنانها المشاكلة لشوك السيال الأبيض الدقيق، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٥. وَكَأَنَّ الخَمْرَ العَتِيقَ مِنَ الإِسْفِنْطِ مَمْزُوجَةً بِمَاءٍ زُلَالِ

١٦. بَاكَرَتْهَا الأَعْرَابُ فِي سِنَةِ النَّوْمِ فَتَجْرِي خِلَالَ شَوْكِ السَّيَالِ

يبدو في المثال السابق والذي سبقه حضور المرأة في وقت الرقاد، وهو علامة زمنية مرتبطة بالتواصل الجسدي، إذ يقترن هذا الوقت باللذة والنشوة، بحيث يشاكل الريقُ الخمرة الممزوجة بماء زلال عذب، فتهب هذه المرأة الحياة الواقعية (الماء الزلال الصافي النقي)، وتهب الحياة المتخيلة (الخمرة الممزوجة بالماء)؛ لزيادة استهواء المتكلم الذي يقع بين الواقع والمتخيل، ويجمع البكرة والاستيقاظ: (المائية والحياة الواقعية في حيز الحضور)، والمساء والنوم :(الخمرة والحياة المتخيلة في حيز الغياب).

لذا يحرص الأعشى أشد الحرص على الخمرة التي تمثل للشّرب حياة ملءَها الصخب والمتعة...، فبعد أن يورد وصفا للخمرة وباطيتها الواسعة وقد اغترفت الكؤوس منها بأيدي النازحين ما اغترفت، إلى أن نفدت الخمرة أو كادت، لتملأ الباطية مجددا بالخمرة من زق

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٦٧. الوسن: النوم. صليفية: خمرة معتقة. الدن: إناء فخاريٌّ ضخم تحفظ فيه الخمر.

(٢) المصدر نفسه، ق١، ص٥٥.

آخر ــ يشبه بسواده عبدا حبشيا ــ تسيل الخمرة في هذه الباطية كالدم المسفوح وتجري منهمرة كماء السحاب...، وذلك في قوله: (١)

٤٠. وَإذَا غَاضَتْ رَفَعْنَا زِقَّنَا طَلَقَ الأوْدَاجِ فِيْهَا فَانْسَفَحْ

٤١. وَتُسِيحُ سَيَلانَ صَوْبِهِ وَهُوَ تَسْيَاحٌ مِنَ الرَّاحِ مِسَحْ

٤٢. تَحْسِبُ الزِّقَّ لَدَيْهَا مُسْنَدًا حَبَشِيًّا نَامَ عَمْدًا فَانْبَطَحْ

جعل المتكلم مجلس الشراب في بدايته يغص بالحركية والنشاط؛ حرصا على حياة جديدة يُضحّى فيها بالخمرة وقد انسفحت من زقها حمراء اللون كالدم الخارج من أوداج الذبيحة متدفقا سريعا؛ لتكون الخمرة بزقها علامة أيقونية تمثل طقوس التضحية والقربان، وتعمق ميثولوجيا العرب قبل الإسلام، ونجد تعالق الدم والخمرة بـ (دم المسيح) المنسفح بسيلانه المسح، وما تقارب الحروف بين هذه الألفاظ (المَسِيح/ تُسِيح/ مِسَح/ تَسْيَاح/ انسَفَح) إلا تأكيدا لهذا الاعتقاد، لتصير الخمرة بتسياحها وسيلانها ولونها الدموي علامة سيميائية ترمز للتضحية والمقدس والحياة الخالدة. حيث " يتحول اللون إلى علامة سيميائية في أطر الحياة ومجالاتها المختلفة...؛ لأن اللون كمدرك بصري لا يظل محصورا في الدلالة الحافة، وإنما يتجاوز ذلك ليكون دلالات وإيحاءات لها ارتباطها الوثيق برؤية النص وعالمه ".(٢)

أما الزق فيمثل علامة أيقونية موافق بلونه الأسود للعبد الحبشي وقد نام على الأرض البطحاء، والجامع ما بين الزق والعبد الحبشي جامع اللون والعبودية التي تمثل منبعا للحياة الآخرة كما يمثل الزق منبعا للخمرة بوصفها تمثل الحياة اللاهية في حال الغياب عن الحياة الفانية. وبهذا تنتقل الدراسة في المحور التالي إلى ممثلات الجسد الدينية بوصفها ثقافة طقوسية وشعائرية للجسد في المجتمع العربي ما قبل الإسلام، لتلاحظ مدى فاعلية هذه الممثلات في النصوص الشعرية عند صاحبنا الأعشى.

يظهر أن سيمياء **الخمرة** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية التي تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: أخذت الخمرة مآخذها/ تغشتني استدارة/ تغشي المفاصل/ تدب لها فترة في العظام/ يغشي فوارها الذؤابة/

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٣٦، ص٢٩٣. غاض الماء: جف وغار. الطلق: المحلول. الأوداج: جمع وَدَج، وهو عرق الأخدع الذي يقطعه الذابح. أساحه: أجراه. الصوب: مصدر من صاب المطر إذا انصب ونزل. مسح: سائل، من سح الماء والمطر.

(٢) ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص٨٦.

سريع إكسالها/ تغنى الشيخ وارجحن/ نشاوى مثل ما مدت نصاحات الربح/ تليل خده/ خذول الرجل من غير كسح/ من ذاقها يتمطق/ تعاطي الضجيع صليفية/ باكرت الأغراب الخمرة/ تجري الخمرة خلال شوك السيال/ زقنا طلق الأوداج/ تسياح من الراح/ تحسب الزق حبشيا منبطح.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجردة للخمرة في شعر الأعشى، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **الخمرة** علامة سيميائية دالة على الحياة المتخيلة، والموت الميتافيزيقي، والغياب الكلي والتيه، والنشوة والأريحية والانبساط، وخروج عن دائرة الواقع إلى عالم متخيل، والانكسار والتغطية، والتخبط واللامبالاة، والاضطراب والابتعاد عن الحق والميزان والعقل، واهتزاز القيم والمبادئ والمثل، وحضور الهوى والصبوة والضعف والهوان والذلة، واللذة والأنس والمتعة والصخب، والتضحية والتقديس.

سابعا: سيميائية الطقوس الدينية والأسطورية في شعر الأعشى

إن للجسد في الشعائر الدينية وطقوسها المختلفة دورا هاما ودالا، سواء أكان جسدا ساكنا خاشعا ساجدا... أم جسدا متحركا طائفا...، إذ لا تؤدى الطقوس الدينية إلا بحضور الجسد وسيطا بين الإنسان وخالقه أو معبوده أيا كان في مختلف الثقافات والديانات، ويظهر الجسد المتدين أو المؤدي لطقس ديني محدد في أدوار مختلفة ومقامات متباينة عند الأعشى، بحيث نجد الجسد الساجد للقادة والرؤساء مُؤَلِّهًا لهم، ونراه في مواضع أخرى جسدا يحل محل الشمس والقمر والنجوم بعطائها ورفعتها...، أو يصير جسدا ممثلا في محراب يطوف العبيد حوله ويدورون في فلكه كما تدور الكواكب ضمن المجموعة الشمسية، أو كما يطوف النصارى بالوثن، أو يطوف غيرهم بالأنصاب...، ونجد المتكلم يبذل في سبيل الوصول إلى أربابه من السادة جهدا طقوسيا عظيما، يمتطي فيه ناقته القوية ليصل مبتغاه، وتظهر بعض الأفعال المتعارف عليها ضمن المجتمع وثقافته؛ كدق الناقوس للصلاة أو لذبح القربان، يلي ذلك السجود والتضرع، وقد اجتمعت التماثيل في محرابها مزينة بحللها اللامعة، يطوف حارسها بخمرته المقدسة ويحيطها بالرعاية والتبجيل لموازاتها لدم الذبيح المنساح فداء وتضحية، وأخيرا يلحظ حضور الجسد في باب القصة الأسطورية كزرقاء اليمامة بخروجها عن المألوف والعادة بوصفها معجزة في البصر والبصيرة في آن معا.

لقد أصبح الجسد علامة سيميائية مرتبطة بمجمل الثقافة المجتمعية من شعائر طقوسية أو رموز،" فكل مجتمع يتضمن تنظيما طقوسيا للنشاطات الجسدية، ففي كل لحظة يرمز الشخص عبر جسده (إشاراته الحركية والإيمائية...إلخ) إلى طبيعة علاقته مع العالم، بهذا المعنى يعد الجسد ــ مهما كانت المجتمعات البشرية ــ حاضرا دائما بشكل بليغ "،(١) حيث يظهر الجسد علامة تعارف المجتمع وتواضع عليها في دلالته على رمز مقدس، أو أيقونة مقدسة، أو قرينة دالة ضمن سياقها النصي، تحيل هذه العلامات كلها ضمن سيرورة التدليل إلى مضامين جمالية وثقافية في آن معا، وما الشعر إلا فيض ديني سحري في مصدره، ولغز فلسفي محير في ماهيته ووظيفته. إذ ترتبط معظم صور الجسد وممثلاته الثقافية في الشعر الجاهلي بالمعتقدات الدينية الشائعة آن ذلك، وبالممارسات الشعائرية الطقوسية القديمة التي تمثل منبعا أوليا ومكونا ثقافيا لهذا الشعر.(٢)

يلصق الناس جباههم بالأرض سجودا لله وحده، أو تعظيما لساداتهم القادة بأفعالهم وفضائلهم وأخلاقهم...، حيث يقول الأعشى في مدح قيس بن معديكرب: (٣)

٤٩. فلمَّا أتانا بُعَيْدَ الكَرَى سَجَدْنَا لَهُ وَرَفَعْنَا عَمَارَا

٥٠. فَذَاكَ أوانُ التُّقَى وَالزَّكَى وَذَاكَ أوانٌ مِنَ المُلْكِ حَارَا

٥١. إلَى مَلِكٍ خَيْرِ أرْبَابِهِ وَإنَّ لِمَا كُلِّ شَيْءٍ قَرَارَا

فالسجود طقس جسدي حركي محسوس يمثل رمزا سيميائيا دالا على التقديس والتعظيم، ويمكن تقدير الكلام على النحو الآتي: (سجدنا لله تعظيما لفعل الممدوح وتكريما له) كما سجد إخوة يوسف له؛ (أي لله شكرا ليوسف)، وكما سجد الملائكة لله تعظيما لخلقه آدم في تكوينه الذي جمع اللهُ فيه الشهوة والعقل(٤)، ورغم ذلك وفي كلا التفسيرين فالسجود للملك هنا يمثل علامة سيميائية تقترن بالإجلال والإكرام والتعظيم والخشية والتزكية، وقد وصف (بخير الأرباب) التي تمثل علامة سيميائية دالة على الربوبية وتعددها بدليل اسم التفضيل (خير)،

---

(١) بروتون، (دافيد لو): انتروبولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص ص١٢١-١٢٢.

(٢) يمكن الإفادة من كتاب (الصورة في الشعر العربي، لعلي البطل) في تعميق الفهم بتأثير الدين والأساطير والطقوس القديمة في مجتمع ما قبل الإسلام. انظر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، مرجع سابق، ص ص ٣٣-٩٦، ص ص١٢٣-١٥٧.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥، ص١٠١. العَمَارة: ريحانة كان الرجل يحيي بها الملك مع قوله: عمرك الله. حار: رجع.

(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة، (سجد).

فهناك أرباب أقل منه منزلة، فربما وصل الممدوح بهذا إلى رمز سيميائي دال على التقديس والتأليه.

فلا يقصد الجسد لذاته المادي بل بما ينتج عنه من روحانية ومعان مجردة كالفضائل والأخلاق، ولهذا لا يتورع المتكلم من السجود لممدوحه هوذة بن علي الحنفي، وذلك في قول الأعشى: (١)

٤٧. مَنْ يَلْقَ هَوْذَةَ يَسْجُدْ غَيْرَ مُتَّئِبٍ إذا تَعَصَّبَ فَوْقَ التَّاجِ أوْ وَضَعَا

فالسجود لصاحب التاج المعصب قرينة سيميائية دالة ترمز سيميائيا للتعظيم والملك والرياسة بدليل التاج والعصابة (العمامة)، وتأليه له بما هو قار فيه من الضر والنفع ومن الجسدي والروحي.

ويسكن الجسد عندما تغشاه طلعة القائد كما يسكن للهلال الذي عبده بعض العرب في جاهليتهم من ضمن ما عبدوه من ظواهر الطبيعة. وقد عبدت الملوك والأبطال في الديانات القديمة نتيجة منزلتهم المتفوقة؛(٢) بقوتهم الجسدية الحربية وبعطائهم وإغاثتهم المجتمعية، وهذا ما نجده في قول الأعشى يمدح الأسود بن المنذر: (٣)

٤٤. أرْيَحِيٌّ صَلْتٌ يَظَلُّ لَهُ القَوْ مُ رُكُوداً قِيَامَهُمْ لِلْهِلالِ

فالركود علامة رمزية دالة على الإجلال والهيبة، أما اقتران الجسد في هيبته وطلعته مع الهلال بنوره وطلعته فيمثل تمازجا للمشخصات المعبودة في ثقافة العصر الجاهلي.

فالهلال بماديته وهيولاه رمز سيميائي للوفاء والمجد والرفعة والخير والعطاء، حيث يقول الأعشى في مدح هوذة بن علي مشبها إياه بهلال السماء: (٤)

٣٤. إلى مَلِكٍ كَهِلالِ السَّمَا ءِ أزْكَى وَفَاءً وَمَجْداً وَخَيْرَا

لقد تحول جسد الرجل الممدوح إلى أيقونة سيميائية موافقة للهلال برفعته ومجده ونوره ونفعه وضره، ليغدو الممدوح رمزا مقدسا، وإلها نافعا ضارا.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٣، ص١٥٧. غير متئب: لا يستحي، فعلها أتأب، أي استحى.
(٢) انظر: البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص١٨٤.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١، ص٥٩. الأريحية: الارتياح للندى وفعل الخير. صلت: ماض، ومنه سيف صلت؛ أي متجرد من غمده.
(٤) المصدر نفسه، ق١٢، ص١٤٧.

ويعاود السكونُ والخشوعُ الجسدَ في طلعته وزينته، وذلك في قول الأعشى يمدح مسروق بن وائل: (١)

٥. فَــــإِذَا رَأَوْهُ خَــــاشِعًا خَــشَعُوْا لِـــذِيْ تَـــاجٍ حُلَاحِـــلْ

فالخشوع سكون للجسد، فهو علامة حسية موافقة للرهبة والاستسلام الروحي للخالق، إنه استسلام الجسد، وتسليم شؤونه كلها لصاحب الرياسة والجلال...، لقد وصل القادة في المجتمع الجاهلي إلى مرتبة إلهية؛ بما يتمتعون به من صفات جسدية مثالية ظاهرة، أو أخلاق عظيمة باطنة.

لذا فلا يتخيل الناس حياتهم دون وجود ساداتهم من ملوك أو زعماء قبائل...إلـخ، حيث نرى ذوي العوز منهم يدورون بأبوابهم يسألونهم حوائجهم، وصورة الرجل المثال المجاوزة للواقع قد تكون "بمثابة البديل عن إله خالق حكيم يشعرون بوجوده، دفعهم إلى ذلك إحساس فطري بتلك الحاجة إلى قوة علوية حكيمة تواجه بطش الزمان وقسوة المكان وجور بعض بني الإنسان، وإلى قوة تعيد للإنسان ما تصدع من نفسه ووجدانه وفكره في مواجهة عوامل الهدم الوجودي"،(٢) وهذا ما نجده في قول الأعشى يمدح قيس بن معديكرب: (٣)

٥١. يَطُــوفُ العُفَــاةُ بِأبْوَابِـــهِ كَطَــوْفِ النَّــصَارَى بِبَيْــتِ الــوَثَنْ

يدل الطواف على الدوران حول الشيء، فهو حركة طقوسية مشفرة وفق قانون الجماعة الديني، وقد جعل صوت النص من الطواف أيقونة سيميائية مشابهة لطواف النصارى بتماثيلهم؛ رعاية لها وخدمة وتقديسا، في مشهد تصويري طقوسي مسنن، يجعل للجسد فاعلية حركية ترمزن الرجل الممدوح وتجعله بمنزلة الشيء المقدس الذي يكثر الناس المجيء إليه طلبا للعون والنجدة والرعاية...، فالطقوس بوصفها سلوكا دالا، ووسيلة من وسائل الاتصال، ومنظومة علامات لها خصوصيتها البنيوية والدلالية، يمكن تناولها في نطاق الحركة الجسدية، وما يصاحب هذه الحركة/الطقس من ممثلات ثقافية كالملابس والأقنعة...(٤) وكلها علامات تحمل عمقا دلاليا مضمرا في أنساق المنظومة الثقافية للمجتمعات الإنسانية.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٠، ص٣٨٩.
(٢) يوسف، (حسني عبدالجليل): الأدب الجاهلي، قضايا وفنون ونصوص، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ــ مصر، ٢٠٠٧م، ص٢٧٠.
(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢، ص٧١.
(٤) انظر: قاسم، (سيزا) وأبو زيد (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة...،مرجع سابق، ص٣٨.

ومن ذلك تكليف صوت النص نفسه رحلة صعبة فوق ناقة قوية في همتها وجسدها ممثلا لطقس حركي اعتاد الشعراء عليه في الوصول إلى مبتغاهم، أو هربا من واقع ماثل، فإذا كان المبتغى سيدا لقومه وربا في الوقت نفسه فإن ذلك يزيد من عزيمة المتكلم، حيث يقول الأعشى في مدح سادة نجران: (١)

٢٦. وَكَعْبَةُ نَجْرَانَ حَتْمٌ عَلَيْـكِ حَتَّى تُنَاخِي بِأَبْوَابِهَا

٢٧. نَزُورُ يَزِيدَ وَعَبْدَ المَسِيحْ وَقَيْسًا هُمُ خَيْرُ أَرْبَابِهَا

فليس للناقة بد إلا الإناخة مقيمة بأبواب الكعبة النجرانية المقدسة (موئل المسيحية في العصر الجاهلي)؛ ليتصل المتكلم بساداتها بعد هذا الطقس المنهك للجسد على الراحلة، فيصير بمنزلة الزائر الحاج الذي يشد الرحال بهدف الاتصال بالخالق وتقديم شعائر التقديس له، وهنا يتصل صوت النص بأرباب نجران وأخيارهم بوصفهم رمزا سيميائيا دالا على المقدس أو المؤله.

ويُلحظ الأعشى في موضع آخر مُعيباً على قبيلته ـ سعد بن قيس ـ اعتكافهم على أنصابهم وأوثانهم التي أودت بهم إلى الهلاك، حيث يقول: (٢)

٤٧. فَإِذَا عَبِيدٌ عُكَّفٌ مُسُكٌ عَلَى أَنْصَابِهَا

فالاعتكاف: المواظبة والإقامة(٣) في المكان دون أن يبرح عنه أو يصرف وجهه، وقد تمسكت الأجساد بالأنصاب واعتصمت بها، وهذه الشعائر والطقوس الجسدية تمثل علامة سيميائية رمزية دالة على مشهد التقديس وطلب العون والرعاية من أوثان لا تضر ولا تنفع، وقد أقر صوت النص بهذا المعتقد، في دلالة واضحة على أن الوعي بعبثية عبادة الأوثان في المجتمع الجاهلي كانت حاضرة.

فالأنصاب والأوثان والتماثيل تمثل بحد ذاتها علامات أيقونية شبهوا بها رجالا ونساء أو أنصاف آلهة بنفعها وضرها، وجعلوها وسيطا بينهم والخالق، ولهذا اعتنوا بها عظيم العناية، ووضعوها في أشرف بقعة من مجالسهم ودور عبادتهم، حيث نجد الأعشى يشبه المرأة المحبوبة بالدمية في قوله: (٤)

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٢٢، ص٢٢٣.
(٢) المصدر نفسه، ق٣٩، ص٣٠٧.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عكف).
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٨، ص١٨٩.

٥. كَدُمْيَــــةِ صُــــوِّرَ مِحْرَابُهَـــــا بِمُـــــذْهَبٍ فِــــي مَرْمَـــــرٍ مَـــــائِرِ

فالدمية علامة أيقونية ترمز للإله المعبود، وقد وضعت في محرابها (أشرف بقعة في المجلس أو البيت) مزينا بالذهب البراق اللامع؛ تعظيما وإجلالا للأيقونة الماثلة في هذا المحراب وما ترمز إليه.

وتظهر شعائر دق الناقوس وبناء الهياكل والتماثيل في دور العبادة تُقرَّب إليها القرابين وتقدس بأيقونة الصليب والخشوع بين السجود والتضرع...، حيث يقول الأعشى في مدح قيس بن معديكرب: (١)

٦٢. وَمَـــا أَيْبُلِـــيٌّ عَلَـــى هَيْكَـــلٍ بَنَـــاهُ وَصَـــلَّبَ فِيْـــهِ وَصَـــارَا

٦٣. يُرَاوِحُ مِـــنْ صَـــلَوَاتِ المَلِيْـــ ـــكِ طَـــوْرًا سُـــجُوْدًا وَطَـــوْرًا جُـــؤَارًا

٦٤. بِـــأَعْظَمَ مِنْـــهُ تُقًـــى فِـــي الحِـــسَابِ إِذَا النَّـــسَمَاتُ نَفَـــضْنَ الغُبَـــارَا

نلحظ التشبيه الدائري الذي يبدأ بأداة النفي (ما) ويستمر المشبه به في عدة أبيات إلى أن نصل لوجه الشبه مبتدئا باسم تفضيل مسبوق بحرف الباء (ما........بأفضل)، ونجد ـ هنا ـ حركة جسدية تبدأ بدق الناقوس وبناء الهياكل ووضع الصليب، وبعد تهيئة المجلس المقدس (دار العبادة) يأتي الجسد بصلواته من سجود وتضرع...، وهذه الصورة الفنية بمجملها تمثل أيقونة سيميائية دالة على ما يتمتع به الممدوح من تقوى وخشية يزيد فيها على غيره ترمز لعلو شأنه وفضائله الجمة.

ولذا يقترن دق الناقوس في المعبد بالخمرة المقدسة التي يباكرها المتكلم مع ندمائه، وذلك في قول الأعشى: (٢)

١٣. وَكَـــأْسٍ كَعَـــيْنِ الـــدِّيكِ بَـــاكَرْتُ حَـــدَّهَا بِفِتْيَـــانِ صِـــدْقٍ وَالنَّـــوَاقِيْصُ تُـــضْرَبُ

فالحركية الجسدية في التبكير إلى الخمرة الصهباء الصافية ترتبط بشعيرة دينية هي (ضرب النواقيس)؛ إشعارا بشعيرة دينية أخرى، فتتماهى الشعيرتان بعضهما مع بعض لتشكلا حركتين جسديتين ترمزان للمقدس في ابتداء النهار بحياة جديدة، تلتقي فيها الروح بالجسد.

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥، ص١٠٣. أيبلي: صاحب أيبل، وهي العصا التي يدق بها الناقوس. الهيكل: موضع في صدر الكنيسة يقرب فيه القربان. صلب: صور فيه الصليب. صار: سكن. راوح بين العملين: تداول هذا مرة وهذا مرة. جأر إلى الله: تضرع بالدعاء.
(٢) المصدر نفسه، ق٣٠، ص٢٥٣.

فالخمرة علامة ثقافية دالة في سياق القصيدة الجاهلية على الديانة، وما اقتران الخمرة بالمجالس والشعائر والطقوس إلا مؤشرا على قيمتها المرتفعة في ثقافة بعض العرب قبل الإسلام، حيث يقول الأعشى يصف طواف يهودي (بائع خمرة) وعنايته الكبيرة بها: (١)

١٠. وَصَهْبَاءَ طَافَ يَهُودِيُّهَا وَأَبْرَزَهَا وَعَلَيْهَا خُتُمْ

١١. وَقَابَلَهَا الرِّيْحُ فِي دَنِّهَا وَصَلَّى عَلَى دَنِّهَا وَارْتَسَمْ

فالطقس الجسدي الأول هو الطواف حول الخمرة كما يطوف العابد حول نصبه وتمثاله المقدس، وتحديد ديانة العابد باليهودي يعمق هذا المنحى، فالطواف ـ هنا ـ علامة أيقونية موافقة لعملية التقديس والتواصل الروحاني، يعضد ذلك كله قوله: (صلى عليها وارتسم)، مشكلا علامة سيميائية تقترن بالدعاء والتكبير والتهليل والتلبية والتعوذ وطلب البركة...، إنها طقوس لفظية جسدية في آن معا تحيل ضمن سيرورة التدليل (السيميوز) إلى رمزية الخمرة بوصفها علامة على المقدَّس. وقد شكلت الخمرةُ ومضمونُها المضمرُ " نسقَ الأنساق السيميائية...، وهو بمثابة عالم ثقافي منفصل عن الواقع، قد يفضي بدوره إلى التأثير في الواقع وتحويله، على أن كل فعل تحويلي من شأنه أن يتحول إلى علامة وينشئ مسارا سيميائيا جديدا ".(٢)

وتنال الخمرة رعاية كبيرة، يحرسها رجل موكل بها لا يبرح بيتها مدى الدهر، فهو مقيم في معبده وإلى جواره معبودة تذبح فينساح دمها غزيرا مباركا، حيث يقول الأعشى في ذلك:(٣)

٤. لَهَا حَارِسٌ مَا يَبْرَحُ الدَّهْرَ بَيْتَهَا إِذَا ذُبِحَتْ صَلَّى عَلَيْهَا وَزَمْزَمَا

فحارس الخمرة هو الراهب، وبيتها أيقونة للمعبد أو الدير أو الكنيسة، أما وقد ذبحت الخمرة فشكلت أيقونة سيميائية موافقة للمسيح وقد صلب في العقيدة المسيحية ودم المسيح المسفوح يشبه الخمرة التي أصبحت رمزا مقدسا للتضحية والفداء، وقد صلى الراهب وبارك ودعا عند سيلان الخمرة من إنائها، وأعقب الصلاة زمزمة بصوته الخفي الخافت كأنه تمتمة وتعاويذ باطنية، وتوحي (الزمزمة) بالشراب المقدس الأول عند المسلمين ألا وهو (الماء) العائد لبئر زمزم وقد نبع ماؤها من بين أصابع النبي إسماعيل ـ عليه السلام ـ فأنقذ حياته من الموت، وقد جعل الله من الماء كل شيء حي، ليصير الماء ضمن ثقافة المجتمع وشفرته

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٤، ص٨٥.

(٢) إيكو، (أمبرتو): القارئ في الحكاية...، مرجع سابق، ص٥٤.

(٣) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٥٥، ص٣٤٣.

التواصلية رمزا للحياة، وهو ماء عذب وافر؛ ولهذا يزمزم الراهب لخمرته المقدسة؛ لتكثيرها وحرصا عليها ومباركا إياها.

ويؤيقن المتكلم الخمرة صراحة بدم الذبيح، حيث ترتبط " بطقوس الدين، فالخمرة إما شراب الآلهة، وإما دم الإله...، في احتفالات يُمَثل فيها مصرعه وقيامه من بين الأموات، "(١) وذلك في قول الأعشى: (٢)

٦. كَدَمِ الذَّبيحِ غَرِيبَةً مِمَّا يُعَتِّقُ أَهْلُ بَابِلْ

فالخمرة علامة أيقونية موافقة لدم المسيح (الذبيح) في لونه الأحمر وفي رمزيته الدالة على التضحية والفداء، لتغدو الخمرة رمزا مقدسا يضاف إليها ملمح أسطوري متعلق بحضارة بابل وما يعتقونه في معابدهم من خمرة تجلب من أطايب الثمار في جنانهم، فتزداد الخمرة قداسة ومهابة وقيمة.

ويتعلق الجسد في شعر الأعشى بأسطورة زرقاء اليمامة بوصفها شخصية تاريخية أسطورية ثقافية، تمثل عيناها علامة رمزية تحيل في واقعها الحقيقي المحسوس إلى قوة البصر، وتحيل في باطنها السيميائي إلى قوة البصيرة والرؤية واستشراف المستقبل، " فالنص إنتاج سيميائي بالدرجة الأولى يتمفصل داخل نظام ثقافي محدد"،(٣) حيث يقول الأعشى مخاطبا ابنته يستحثها على أن تكون رؤيتها كرؤية اليمامة: (٤)

١٦. مَا نَظَرَتْ ذَاتُ أَشْفَارٍ كَنَظْرَتِهَا حَقًّا كَمَا صَدَقَ الذِّئْبِيُّ إِذْ سَجَعَا

١٧. إِذْ نَظَرَتْ نَظْرَةً لَيْسَتْ بِكَاذِبَةٍ إِذْ يَرْفَعُ الآلُ رَأْسَ الكَلْبِ فَارْتَفَعَا

١٨. وَقَلَّبَتْ مُقْلَةً لَيْسَتْ بِمُقْرِفَةٍ إِنْسَانَ عَيْنٍ وَمُؤْقًا لَمْ يَكُنْ قَمَعَا

فإبصار زرقاء اليمامة لمسافة توازي مسير ثلاث ليال جعلها أسطورة خارجة عن المألوف والعادة، ومن ثم فنظرتها غير الكاذبة تمثل قرينة سيميائية دالة على معرفتها بالأمور ودرايتها فيها، أما مقلتها السليمة وإنسان عينها الصافي فيمثل كذلك قرينة سيميائية تحيل إلى

---

(١) البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، ص٢٠٣.
(٢) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٦، ص٣٩٧.
(٣) خمري، (حسين): نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، مرجع سابق، ق٣٦.
(٤) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق١٣، ص١٥٣. أشفار: جمع شُفر، وهو أصل منبت الشعر في الجفن. الذئبي: سطيح الكاهن. سجع: تنبأ بقول مسجوع، وهو سجع الكهان. الآل: السراب. رأس الكلب: جبل. مقرفة: من قرف؛ أي خلط وكذب. إنسان العين: الفتحة التي أمام عدسة العين ومنها تبصر. القمع: فساد في مؤق العين واحمرار.

سلامة رأيها ووضوح رؤيتها. وهذه القرائن السيميائية الجسدية في هذه المرأة الأسطورة لم تمنع قومها من تكذيبها بما ارتأت، فوقع عليهم حسان بجيشه فنال منهم وأهلك ديارهم. إن أسطورة العين من جسد اليمامة منظومة إشارات معقدة ومتشابكة ضمن الشفرة الثقافية، ولدت العديد من المضامين والعلامات الإديولوجية؛(١) لأن تمظهرات الأسطورة سيرورة دلالية ضمن نسق سيميائي ثان متعدد الدلالة، غير منفصل عن القيم الاجتماعية/الثقافية والتاريخية للعصر أو للجماعات الإنسانية، بما يسمح بميلاد معان جديدة.(٢)

يلحظ بأن العين من جسد المرأة في شعر الأعشى – كما رأينا ذلك في الفصل الأول من هذه الدراسة – تمثل أيقونة سيميائية للجمال والحسن بمشابهتها لعين الظبية، أما أن نجد للمرأة عينا ومؤقا وإنسانا صافيا دالا على البصيرة والرؤية فهو خروج عن العادة والعرف في شعر الأعشى خاصة، كما خرجت هذه اليمامة عن الطبيعة والعرف والعادة والمألوف من صفات النساء، ورغم هذه الأسطرة لجسد المرأة لم تنل حظا عند قومها ومجتمعها بعدم تصديقها!، لا بل كانت نهايتها وخيمة وهي الموت، وكأن حال الثقافة الجاهلية قولها: إذ خرجت أيتها المرأة عن طبيعتك المناطة بجسدك والمتمحورة حوله فإنك ستفقدين حياتك كما فقدت اليمامة حياتها!. ولكن المتكلم يعلي من شأنها وقيمتها ويمتدحها بأجمل الصفات الجسدية وما تحيل إليه من فضائل وقيم وخصائل حميدة دالة على الكمال والمثالية...

يظهر أن سيمياء **الطقوس الدينية والأسطورية** في شعر الأعشى تعتمد على الانزياحات الأسلوبية المجازية والانزياحات العرفية الخارجة عن العادة والمألوف وكلها تكشف المستوى الدلالي للعلامات السيميائية الممثلة للجسد، وهي الآتية: سجدنا له/ ملك خير أربابه/ من يلق هوذة يسجد/ القوم ركود له قيامهم للهلال/ ملك كهلال السماء/ خشعوا لذي تاج/ يطوفون بأبوابه كطوف النصارى بالوثن/ تناخي بأبواب كعبة نجران/ عبيد عكف مسك على أنصابها/ دمية صور محرابها/ بنى أيبلي هيكلا وصلب فيه/ طورا سجودا وطورا جؤارا/ باكرت الكأس والنواقيس تضرب/ طاف يهوديها/ صلى على دنها وارتسم/ حارس ما يبرح بيتها/ إذا ذبحت صلى عليها وزمزما/ كدم الذبيح/ ما نظرت ذات أشفار كنظرتها/ مقلة ليست بمقرفة إنسان عين.

---

(١) انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص ص٢٤٩-٢٥٠.
(٢) انظر: يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، مرجع سابق، ص ص١٤٥-١٤٦.

إن الانزياحات السابقة تعد ممثلات لسانية ثقافية تشكل البنية الدلالية المجـــردة للطقـــوس الدينية والأسطورية في شعر الأعشى، والفرضية الاستكشافية المدارية الأولية للدلالة النصية، هي أن **الطقوس الدينية والأسطورية** علامة سيميائية دالة على التقديس والتأليـــه والتعظـــيم، والإجلال والإكرام، والخشية والتزكية، والمهابة والرفعة، والمجـــد والرهبـــة والاستـــسلام، والرعاية والعون، وعلو الشأن والرياسة والفضائل الجمة، والتقاء الروح بالجسد والتواصـــل الروحاني، والدعاء بالتلبية والتبريك...، والتضحية والفداء، والكمال والمثالية، وقوة البصيرة واستشراف المستقبل، وسلامة الرأي ووضوح الرؤية.

نموذج تطبيقي لنص مكتمل

أبعادُ الدّلالاتِ السِّيميائيةِ لعلاماتِ الجَسَدِ في قصيدةِ الأعْشَى

يُعَدُّ هذا النموذجُ التطبيقيُّ مثالاً لدراسةِ القصيدةِ المفردةِ بكافةِ شرائحِها ومخططاتِها، آثرتُ أنْ أختِم بهِ هذهِ الأطروحة؛ للتدليلِ على فاعليةِ العلاماتِ السيميائيةِ متضافرةَ السياقاتِ النصيةِ الداخليةِ والتناصيةِ الخارجيةِ وفقَ البنيةِ المكتملةِ بوصفها كلاً علاماتياً دالاً، دون تجـزيءٍ أو تفتيتٍ للعلاماتِ المرتبطة بالجسد كما رأينا ذلكَ في فصولِ الدراسةِ، وهذا لا يُنقِصُ من قيمـةِ ما تمَّ بحثُهُ؛ إذ يُشكلُ بحثُ الأبعادِ الكليةِ في هذا النموذجِ تعميقاً لما جاءَ ضمنَ الدراسةِ، حيثُ يعدُّ ما جيءَ بهِ آنفاً من دلالاتٍ جزءاً من المناطقِ التدليليةِ على المعنى الكامن المضمن فـي بنيةِ النصِّ ومداراتِهِ الدلاليةِ وفرضياتِهِ الاستكشافيةِ التأويليةِ.

وعلى هذا وللوصولِ إلى الغاية المرجوةِ من هذا التطبيق سنعمد إلى توضيح **مقاطع النّصِّ** بوصفها شرائح أو لوحات مشتتة في ظاهرها ومدمجة ضمن البرمجة النصية واسـتراتيجيات القصيدة في باطنها، والانتقال بعد ذلك إلى بيان **مناطق التدليل السيميائيةِ** للموضوع العلاماتي الجسدي منه خاصة، وذلك ببحث الأيقونات والقرائن والرموز وما تفضي إليه من معان ثوان وثوالث، بما يمثله بعضها من انزياحات استبدالية وتركيبية، بالإضـافة إلـى جـلاء بعـض الفراغات ما بين المعاني المستنتجة بالتداول، وما بين المقـاطع النـصية، بالارتكـاز علـى السيرورة التدليلية التي تنطلق من الممثل نحو الموضوع بفعل المؤول الديناميكي، وصولا إلى تعميق آخر للمعاني وجمالياتها وفرضياتها الكلية، وذلك ببحث **المـداراتِ الدلاليـةِ** للمعنـى السيميائي وتمفصله داخل **سيرورةِ التأويل**، وذلك في العبور من شكل العلامة وموضـوعها المباشر إلى شكل المضمون وموضوعه غير المباشر المضمر داخل البنية العميقة للعلامات؛ بهدف الكشف عن الملامح الدلالية لشعرية الجسد وتحولاتهـا، وتأويلهـا، وبيـان فاعليتهـا العلاماتية في قصيدة الأعشى.

أولاً: مقاطعُ النَّصِّ:

يمثل كل مقطع وحدة دلالية متماسكة على صعيد علاماته المفردة، وكل وحدة دلالية مدمجة مع سائر المقاطع والوحدات الأخرى على مستوى (النص). وقد آثرت إطلاق مسمى على كل مقطع بما يتوافق مع مداره الدلالي، ويمكن تمييز المقاطع الآتية في القصيدة:

١. المقطع الأول: إخبارٌ عن صَحْوِ الذَّاتِ ووَعْيِها (البيت رقم ١).

حيث يقول الأعشى: (١)

١. صَحَا القَلبُ مِنْ ذِكْرَى قُتَيْلَةَ بَعْدَمَا　　يَكُونُ لَهَا مِثْلَ الأسِيْرِ المُكَبَّلِ

يبدأ هذا المقطع بجملة فعلية مبدوءة بفعل دال على الزمن الماضي (صحا)، منسوبا إلى القلب المُعَرَّف الغائب بوصفه فاعلا مرفوعا في مستواه النحوي، وقد تحرر من ذكرى قديمة أسرته وقيدته إليها، فالوعي بفاعليته يتناسب مع فاعلية الجملة الفعلية التي ابتدأت القصيدة بها، فهو مقطع يمثل عتبة للقارئ في الدخول إلى دلالات النص، وقد أضفى هذا المقطع إيحاء بالفاعلية والحركية والحياة الجديدة...

٢. المقطع الثاني: الجسدُ الأنثويُّ واستهواءاتُهُ المُعطَّلَةُ (الأبيات ٢ – ٢٤)

يقول الأعشى: (٢)

٢. لَهَا قَدَمٌ رَيَّا سِبَاطٌ بَنَانُهَا　　قَدِ اعْتَدَلَتْ فِي حُسْنِ خَلْقٍ مُبَتَّلِ

٣. وَسَاقَانِ مَارَ اللَّحْمُ مَوْرًا عَلَيْهِمَا　　إِلَى مُنْتَهَى خَلْخَالِهَا المُتَصَلْصِلِ

٤. إِذَا الْتَمِسَتْ أرْبِيَّتَاهَا تَسَانَدَتْ　　لَهَا الكَفُّ فِي رَابٍ مِنَ الخَلْقِ مُفْضِلِ

٥. إِلَى هَدَفٍ فِيْهِ ارْتِفَاعٌ تَرَى لَهُ　　مِنَ الحُسْنِ ظِلاً فَوْقَ خَلْقٍ مُكَمَّلِ

٦. إِذَا انْبَطَحَتْ جَافَى عَنِ الأرْضِ جَنْبُهَا　　وَخَوَّى بِهَا رَابٍ كَهَامَةِ جُنْبُلِ

٧. إِذَا مَا عَلاهَا فَارِسٌ مُتَبَذِّلٌ　　فَنِعْمَ فِرَاشُ الفَارِسِ المُتَبَذِّلِ

٨. يَنُوءُ بِهَا بُوْصٌ إِذَا مَا تَفَضَّلَتْ　　تَوَعُّبَ عَرْضَ الشَّرْعَبِيِّ المُغَيَّلِ

٩. رَوَادِفُهُ تَثْنِي الرِّدَاءَ تَسَانَدَتْ　　إِلَى مِثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَةِ المُتَهَيِّلِ

١٠. نِيَافٌ كَغُصْنِ البَانِ تَرْتَجُّ إِنْ مَشَتْ　　دَبِيْبَ قَطَا البَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنْهَلِ

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠١.

(٢) المصدر نفسه، ق٧٧، ص٤٠١.

١١. وَثَدْيَان كَالرُّمَّانَتَيْن وَجِيدُهَا كَجِيدِ غَزَالٍ غَيْرَ أنْ لمْ يُعَطَّلِ
١٢. وَتَضْحَكُ عَنْ غُرٍّ الثَّنَايَا كَأنَّهُ ذُرَى أقْحُوَانٍ نَبْتُهُ لَمْ يُفَلَّلِ
١٣. تَلألُؤُهَا مِثْلُ اللُّجَيْن كَأنَّمَا تَرَى مُقْلتِي رِئْمٍ وَلَوْ لَمْ تَكَحَّلِ
١٤. سَجُوَّيْن بَرْجَاوَيْن فِي حُسْنِ حَاجِبٍ وَخَدٌّ أسِيلٍ وَاضِحٍ مُتَهَلِّلِ
١٥. لهَا كَبِدٌ مَلْسَاءُ ذَاتُ أسِرَّةٍ وَنَحْرٌ كَفَاثُوْرِ الصَّرِيْفِ المُمَثَّلِ
١٦. يَجُولُ وِشَاحَاهَا عَلَى أخْمَصَيْهِمَا إذَا انْفَتَلَتْ جَالاً عَلَيْهَا يُجَلْجِلِ
١٧. فَقَدْ كَمُلَتْ حُسْنًا فَلا شَيْءَ فَوْقَهَا وَإنِّي لَذُوْ قَوْلٍ بِهَا مُتَنَخِّلِ
١٨. وَقَدْ عَلِمَتْ بِالغَيْبِ أنِّي أحِبُّهَا وَأنِّي لِنَفْسِي مَالِكٌ فِي تَجَمُّلِ
١٩. وَمَا كُنْتُ أشْكَى قَبْلَ قَتْلَةِ بِالصِّبَى وَقَدْ خَتَلَتْنِي بِالصِّبَى كُلُّ مَخْتَلِ
٢٠. وَإنِّي إذَا مَا قُلْتُ قَوْلاً فَعَلْتُهُ وَلَسْتُ بِمِخْلافٍ لِقَوْلِي مُبَدِّلِ
٢١. تُهَالِكُ حَتَّى تُبْطِرَ المَرْءَ عَقْلَهُ وَتُصْبِي الحَلِيْمَ ذَا الحِجَى بِالتَّقَتُّلِ
٢٢. إذَا لَبِسَتْ شَيْذَارَةً ثُمَّ أبْرَقَتْ بِمِعْصَمِهَا وَالشَّمْسُ لَمَّا تَرَجَّلِ
٢٣. وَألوَتْ بِكَفٍّ فِي سِوَارٍ يَزِيْنُهَا بَنَانٌ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ
٢٤. رَأيْتَ الكَرِيْمَ ذَا الجَلالَةِ رَانِيًا وَقَدْ طَارَ قَلْبُ المُسْتَخَفِّ المُعَدَّلِ

يبدأ هذا المقطع بجملة اسمية دالة على تمكن صفات الجسد الأنثوي من قلب الرجل المتكلم وثباتها، وشدة تأثيرها، يتضمن هذا المقطع أبرز صفات جسد المرأة بوصفها خيالا شعريا قابعا في ذاكرة الرجل، كما نجده في الشعر الجاهلي عموما، وفي شعر الأعشى خاصة، إذ يعمد الأعشى إلى بيان أيقونة الجسد مبتدئا من أسفله في إيراده للقدم الريا والساق المترجرجة سِمَنا، يضاف إلى ذلك طلاوة الجسد واكتماله وضخامته وثقله الشديد، يجمع إلى ذلك طولا نائفا، وينتقل إلى الجذع من الجسد، فيورد وصفا للأثداء والجيد مشبها إياها بالرمان وجيد الغزال على التوالي، وينتقل إلى توضيح بياض الأسنان الأقحوانية والعينين الرئمية الساجية السامقة مع حسن حاجب، وخد أسيل متهلل مع وسط خصيب كالوادي، ونحر متلألئ كالفضة وقد تزينا بوشاحين، فازداد الجسد بهذه الإضافة الثقافية حسنا وكمالا لا يجاريه مثيل، ومن ثم يعمد صوت النص إلى توضيح أثر ذلك في قلبه وعقله، وقد سلبه هذا الجسد الفاعلية فأصبح صَبًّا عاشقا متذللا فاقدا لوعيه ووجوده قولا وعملا، ولا يكتفي هذا الجسد بما يشتمل عليه مجردا من استهواء، يضاف إلى ذلك الزينة الحضارية من لباس وحلي كالسوار وغيرها بوصفها ممثلات ثقافية تلازم الجسد، بل تعمد صاحبته إلى التأود والترفل والتهالك في المشية؛

تثنيا وتكسرا، بما يفقد المرء (أي مرء) عقله ويصبي الحليم العاقل الكريم والمستخف الضعيف، بما يقوم به هذا الجسد من أفعال الاستهواء.

٣. المقطع الثالث: انعتاقٌ كليٌّ، وإثباتُ التحولِ الفعليِّ (الأبيات ٢٥ - ٢٦).

يقول الأعشى: (١)

٢٥. فدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ   تَزَيَّدُ فِي فَضْلِ الزِّمَامِ وَتَغْتَلِي

٢٦. فَأَيَّةُ أَرْضٍ لاَ أَتَيْتُ سَرَاتَهَا   وَأَيَّةُ أَرْضٍ لَمْ أَجُبْهَا بِمَرْحَلِ

يخاطب المتكلم ذاته بفعل الأمر (دعها) المتعلق بالمرأة وذكراها القاتلة، فهو زجر للذات عن البقاء في فضاء الجهل والتعطيل والهوى وما يرادف ذلك، ويُتْبع فعلُ الأمر هذا بفعل آخر يشكل تعويضا بديلا، وهو فعل الأمر (سلِّ) المتعلق بالناقة الجسرة الجريئة القوية السريعة في سيرها وارتحالها، بما تمثله من همة المتكلم وصحوه على ما سنأتي عليه، فهي الفاعلية القديمة الحديثة، وقد فُصِلَ القديم عن الحديث بهوى كائن مُعطَّل... فهذه الناقة قد تجاوزت أراضين متعددة بعثراتها المهلكة، ويطغى على هذا المقطع الصوت المفرد.

٤. المقطع الرابع: تمجيدٌ جمعيٌّ وظهورٌ بعدَ كمونٍ (الأبيات ٢٧ - ٣٠).

يقول الأعشى: (٢)

٢٧. وَيَوْمِ حِمَامٍ قَدْ نَزَلْنَاهُ نَزْلَةً   فَنِعْمَ مُنَاخُ الضَّيْفِ وَالمُتَحَوِّلِ

٢٨. فَأَبْلِغْ بَنِي عِجْلٍ رَسُولاً وَأَنْتُمُ   ذَوُو نَسَبٍ دَانٍ وَمَجْدٍ مُؤَثَّلِ

٢٩. فَنَحْنُ عَقَلْنَا الأَلْفَ عَنْكُمْ لأَهْلِهِ   وَنَحْنُ وَرَدْنَا بِالغَبُوقِ المُعَجَّلِ

٣٠. وَنَحْنُ رَدَدْنَا الفَارِسِيِّينَ عَنْوَةً   وَنَحْنُ كَسَرْنَا فِيهُمُ رُمْحَ عَبْدَلِ

يطغى على هذا المقطع الصوت الجمعي بتمجيد أفعال القبيلة في أوقات معاركها المميتة ورخائها واستقرارها، ويلحظ توجيه رسالة إلى أبناء العمومة (بني عِجْل) مضمونها التذكير بفضائل قبيلة المتكلم عليهم في أداء الدِّيَة عنهم وتقديم الزاد بعجل لهم وحمايتهم من الأعداء الغرباء بقوتهم والنيل منهم والفتك بهم. ويُمثل هذا المقطع في صورة استدعاء للماضي بإظهاره من كمونه الزمني، واستحضاره في فضاء زمني جديد.

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٥.
(٢) المصدر نفسه، ق٧٧، ص٤٠٥.

٥. المقطع الخامس: تأكيدُ الفعلِ وتسويغُهُ بحكمةٍ عامةٍ (الأبيات ٣١- ٣٢).

يقول الأعشى: (١)

٣١. فَـأيُّ فَـلاحِ الـدَّهْرِ يَرْجُـو سَـرَاتُنَا　　إذَا نَحْـنُ فِيْمَـا نَـابَ لَـمْ نَتَفَـضَّلِ

٣٢. وَأيُّ بَـلاءِ الـصِّدْقِ لا قَـدْ بَلَـوْتُمُ　　فَمَـا فُقِـدَتْ كَانَـتْ بَلِيَّـةُ مُبْتَلِـي

يرتبط هذا المقطع بما سبقه رغم ابتدائه بفاء الاستئناف، ومضمونه الحِكمي يشير إلى أن مقومات العزة والنصر والفلاح لا تتحقق إلا بالتفضل والعون والرعاية عند الحاجة إليها من أبناء العمومة، وغير ذلك فهو بلاء ومصيبة وإذلال ونكوس...

ثانياً: مناطقُ التَّدليلِ للعلاماتِ السيميائيةِ في النَّصِّ

* الأبعادُ التَّدليليةُ لعلاماتِ الموضوعِ السِّيميائيِّ:

انطلاقا من سيرورة التدليل (السيميوز) تم تمييز الأبعاد الأيقونية والقرينية والرمزية في القصيدة التي تتشكل من علامات مفردة تحمل أنساقا دلالية مضمرة مضمنة في مستوى معنى المعنى الكامن في النص ونظام علاماته المشفرة:

يبتدءُ المتكلم نصه بالفعل (صحا)، وهو زمن يشكل علامة سيميائية تقترن بالتجاوز للماضي المستوفى، وبالتحول في الفعل وما يدل عليه من استيقاظ وعقل وفاعلية، فالأمر قد تحقق وانتهى فهو صحو مؤكد حتمي، أما أسلوب الالتفات في الضمير من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب (صحا القلب) فيعضد عملية التحول والفاعلية والتجاوز، ويلحظ تحديد القلب وتمييزه بأل التعريف (اسم معرفة)، فهو تحول على المستوى الأسلوبي للعلامة من النكرة والمجهول والجهل والتعطيل إلى المعرفة والمعلوم والعقل وحضور الفاعلية واليقظة والصحو... وتعلق الفعل الماضي (صحا) في بداية النص بالقلب يشكل أيقونة سيميائية استعارية تحيل إلى قرينة (مؤشر) دالة على الاستيقاظ بعد نوم أو سكر... في مستوى المعنى المباشر، ومن ثم الدلالة على الوعي وما يرادفه في مستوى معنى المعنى المضمر ضمن سيرورة التدليل، وتعبير (صحا القلبُ) مجاز مرسل بعلاقته الجزئية يمثل أيقونة سيميائية

---

(١) ديوان الأعشى: مصدر سابق، ق٧٧، ص٤٠٥.

بحلول القلب (الجزء) محل الإنسان أو الجسد كاملا. وقد جعل المتكلم من القلب ــ قبل استيقاظه ــ أسيرا مقيدا، وهما علامتان أيقونيتان استعاريتان تحيلان إلى الركون والضعف والتأثير الكامن لهذه المرأة وذكراها على الذات المتكلمة، وقد وصف الأسير بالمكبل أي بإضافة القيد الذي يمنع الحركية والفاعلية، إذ تكمن فاعلية القلب على الحقيقة في حركيته، فحركيته حياة وسكونه وتكبيله موت.

تظهر الجملة الاسمية في البيت الثاني (لها قدم) في الدلالة على (الثبات وعدم الحركية)، وهو ما يحيل إلى فكرة رسوخ هذه الصفات وثباتها، ويجعل المتلقي يستشعر عظم هذه الصفات وعدم تغيرها أو تحولها إلى النقيض.

ويردف صوتُ النص وصفَ هذه القدم بأنها (ريًّا)(١)، والري والمائية والامتلاء والخصب والعظم... هي موضوعات هذا الممثل الدال الذي يحيل إلى المنظر الحسن، بالإضافة إلى إيحاء المائية المتمثل بالسحابة العظيمة ذات الري والخصب، وكلها عناصر دالة في موضوعها على فكرة العطاء والارتواء. ويصف المتكلم (بنان القدم السباط)(٢) الدال في مستواه المباشر الوصفي على فكرة الاستواء، ولكن هذا الموضوع يحيل إلى نبات (السَّبَط)، وهو نبات يطول وينبت في الرمال، والسبط من الرجال: الطويل الحسن القد، ومن النساء: رخصة الخلق اللينة، بالإضافة إلى إطلاق صفة السَّبَط على المطر المتدارك السَّح؛ لأنه مستو في نزوله من السماء إلى الأرض، وهو ما يتوافق مع موضوع المائية والري الذي ارتبط بالقدم.

ويبدو موضوع الاستواء في البنان موافقا للسحابة في ديمومة مطرها ولزومه، فنقول: ابنَّتِ السحابة: دامت ولزمت. ويطلق البنان كذلك على أعضاء الجسد جميعها ويحل محلها، فكما قال الله تعالى: { فَاضْرِبُوا فَوْقَ الأَعْنَاقِ وَاضْرِبُوا مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ } (سورة الأنفال آية ١٢)، ومن ثم فقد حلت القدم في السياق الشعري محل الجسد. والري والمسبوطة من

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (روي): روي من الماء ومن اللبن، ورجل ريان وامرأة ريا، وترويَّت مفاصله: اعتدلت وغلظت، والرِّي: المنظر الحسن، والرَّوُ: الخصب، ويقال للمرأة إنها لطيبة الرَّيَّا إذا كانت عطرة الجرم، والرّويُّ: سحابة عظيمة القطْر.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سبط): السَّبْط والسَّبَط والسَّبِط: نقيض الجَعْد، ورجل سَبِط الجسم: طويل الألواح مستويها، ومطر سَبْط وسَبِط أي متدارك سح، وامرأة سبطة الخلق وسَبِطة: رخصة لينة، ويقال للرجل الطويل الأصابع: إنه لسَبِط الأصابع، والسَّبط: نبات يطول وينبت في الرمال.

مستلزمات هذا الجسد الذي يحيل إلى فكرة (الكمال والمثالية) التي يؤكدها الشطر الثاني من البيت نفسه بقوله: (قد اعتدلت في حسن خلق مبتل).

فالاعتدال: توسط بين حالين، (وهو الأفضل والأحسن والأكمل)، والاعتدال يوافق الاستقامة والتسوية، ومن ثم فالجسد ـ هنا ـ أقرب إلى المثالية في القد، ولفظة (اعتدلت) تعود إلى سياقي (القدم) أو إلى (قتيلة)، والوجهان جائزان، وما يلحظ من تأكيد صوت النص كلامه بالأداة (قد) التي دخلت على الفعل الماضي (اعتدلت) بما يفيد التأكيد والتحقيق، وهذا التأكيد في بداية الشطر الثاني يتوافق مع الثبوت والرسوخ الذي دلت عليه الجملة الاسمية في بداية الشطر الأول (لها قدم).

وقد وصف هذا الخلق بأنه (مبتّل)(١)، ويحمل هذا الممثل بوصفه علامة سيميائية ضمن سيرورة التدليل معانيَ عميقة في نطاق التأويل، إذ إن من معاني البتل (القطع)، وهنا يحيل إلى موضوع (التفرد والتميز) الذي يحيل بدوره إلى فكرة (المثالية والكمال)، والمُبْتِل: النخلة يكون لها فسيلة قد انفردت واستغنت عن أمها، فيقال لتلك الفسيلة (البتول)، وهذا ما يحيل مباشرة إلى موضوع النباتية (النخيل) وما يحمله من معاني الخصب والولادة والتقديس... ويحيل كذلك إلى فكرة التفرد والانفصال عن المثيل حتى لو كان هذا المثيل أمًا، فالفسيلة قد انفردت واستقلت عن أمها (النخلة) كما استقل جسد هذه المرأة بحسنه وقده... عن غيره من الأجساد الحقيقية في الواقع المعيش، وهو ما يشكل قرائن سيميائية تقترن بمؤول سيطر على شفرة النص من بدايته دال على فكرة المثالية والكمال النابعة من الطبيعة بمياهها وأشجارها... ورغم هذا الفهم وفرضياته " ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك..."(٢) ضمن سيرورة الفهم والتأويل، بأسئلتها ومساراتها وفرضياتها ومداراتها... على ما سنأتي عليه.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بتل): البَتْل: القطع، والمُبْتِل: النخلة يكون لها فسيلة قد انفردت واستغنت عن أمها فيقال لتلك الفسيلة: البتول، والمُبَتَّلة: التَّامَّة الخَلْق، وتبتيل خلقها انفراد كل شيء منها بحسنه لا يتكل بعضه على بعض، المبتلة من النساء: الحَسَنة الخَلْق لا يقصر شيء عن شيء.

(٢) إيكو، (امبرتو): التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص٤٣.

يظهر تركيز الأعشى على عناصر الضخامة والامتلاء والخصوبة؛ رغبة في إعطاء الجسد القيمة... والمكانة الكبرى (١)، إذ جعل من اللحم البض شيئا متحركا ذهابا وجيئة، وهذه الحركية في لحم الساقين والارتجاج يعضدهما مكون تركيبي قائم على التأكيد بالمفعول المطلق (مار مورا)، وهو ما يتوافق مع دلالات التأكيد في بداية الوصف، أولا بالجملة الاسمية، وثانيا بالأداة (قد) (قد اعتدلت) في البيت الذي سبق، وقد أفادت الأداة (قد) التحقيق والتأكيد، وهنا المفعول المطلق في إطلاقه، ونهائية الفعل الحركي المطلق متوافقة مع بلوغ الغاية من الكمال والمثالية...

وتتكرر صيغة الرباعي المُضعَّف في علامتين متتابعتين يصف فيهما الأعشى في البيت الثالث ساقي المرأة وقد ترجرجتا من السِّمَن؛ فالخلخال المتصلصل يمثل أيقونة حركية صوتية في آن معا، وقد دلت الصيغتان (خلخل/صلصل) ــ بوصفهما علامتين سيميائيتين ــ على الرنين والصوت الرفيع العالي مع شدة التأثير الكامن في هذا الجسد، فهو جسد مُهْلِك مُعَطَّل مُدَمِّر بما توحيه صيغة الرباعي المكرر ــ أيضا ــ من استدعاء لتراكيب من مثل (زلزل/دمدم/رجرج/وسوس/... وتصاقب صوتا الخاء والصاد مع الرنين والدندنة والصفير، فالحلي هنا علامة ثقافية رمزية داخل السياق تحيل إلى الزينة وتحقق الأنوثة واستهواءاتها المعطلة، وتدلل عليها بإيراد لوازمها العلاماتية.

تظهر مقومات الكمال والمثالية والحياة في ممثل سيميائي آخر وهما لفظتا (راب و مفضل)، فالرابي: المرتفع البارز الزائد على الأصل، وهو ما يتوافق مع لفظة (مفضل) أي الزيادة والفضل؛ (موضوع الكمال والمثالية)، ففي البداية كان خلقا مبتلا، ونلحظه ــ هنا ــ خلقا مفضلا، فالسيرورة الدلالية تتجه نحو الزيادة والامتلاء...

أما الموضوع المباشر للعلامة الممثلية (هدف)(٢) فيشير إلى العلو والانتصاب وما استُهدف للرمي، ويحيل إلى موضوع جديد دال على (العَجُز) الضخم المرتفع، ولكن العضو الجسدي بوصفه ممثلا يتحول إلى علامة سيميائية دالة على معنى مضمن في لفظة الممثل وهي لفظة (الهدف) بوصفه دالا على المشرف من الأرض وإليه يُلجأ، وتحيل هذه الدلالة (المشرف من

---

(١) انظر: زيعور، (علي): اللاوعي الثقافي ولغة الجسد...، مرجع سابق، ص٧٣.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هدف).

الأرض وإليه يلجأ) وقد أصبحت موضوعا ممثلا في نطق السيرورة التدليلية يحيل إلى موضوع جديد يدل على الحماية والالتجاء في جسد المرأة.(١)

فهذا الهدف مرتفع في حسن خلق مُكمّل (مُفعّل) دال على الفاعلية، وهي فاعلية الحسن الناتجة من (الطل)، وهو المطر الصغار القطر الدائم (الندى)، فحتى لو لم يصبها وابل المطر أصابها الطل (الندى) لارتفاعها وعلوها، فالإطلال: الإشراف على الشيء، والطّلالة: الحسن والماء(٢)، وهذا ما يدل على موضوع الخصوبة والحسن والحياة، وقد استمد جسد المرأة هذه الدلالة من العناصر الطبيعية من ماء وتراب... " فبين الإنسان والطبيعة ثنائية موازاة... والموازاة بين عناصر الطبيعة وانفلاتات الجسد هي من مقتضيات الانفلات الشعري الذي يشكل وحده بؤرة الشعرية... فانفجار الجسد بإيحاءاته الجمالية يشكل بعدا آخر وعنصرا جديدا من عناصر الطبيعة ".(٣)

وحتى بنزول الجسد من العلو والارتفاع إلى الانخفاض، فإن العناصر الطبيعية ما تزال مسيطرة على سيرورة التدليل، فالانبطاح ممثل دال على موضوع شكلي حركي لهيئة الجسد وهو (الانبساط)، ويحيل كذلك إلى موضوع (البطحاء) وهو مسيل الماء فيه دقاق الحصى أو التراب اللين الذي جرّته السيول(٤)، فالمائية والأرضية والخصب في المكان المنخفض الأرضي يسيطر على فضاء الدلالة السيميائية التي تحيل إلى مؤول دال على فكرة الارتواء والمائية والخصوبة وهي من مستلزمات المثالية والكمال والحياة والعطاء، ويلحظ أن الانبطاح ـ هنا ـ ملازم للأرض وملاصق لها، فهو تعلق بالتراب وليس بالفراش أو بمانع يحجز الجسد عن الأرض " إن السياق الواقعي حاضر دائما، ولا يمحوهُ السياقُ الخيالي، بل يحمل بعض جوانبه إلى بؤرة ما من تفحصنا ".(٥)

---

(١) انظر: طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، مرجع سابق، ص ص٢٠٥-٢١٣.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طلل).
(٣) زاغر، (نزيهة): إيروتيكا الجسد...، مرجع سابق، ص١١٤.
(٤) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بطح).
(٥) شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، مرجع سابق، ص٦٥.

وتتضافر أيقونتان سيميائيتان في جسد قتيلة، تتمثل أولاهما في مشابهة الجسد للفرس التي يمتطيها فارسها المبتذل البعيد عن التصاون والحياء، وتتمثل ثانيتهما بأن جعل من الجسد ممثلا موافقا للفراش الذي يُراح إليه من قبل صاحبه، وقد سبق بالفعل الجامد (نِعْمَ)، وبجموده تثبت هاتان الأيقونتان في المرأة، فهي فرس وفراش يمنحان الجسد الأنثوي ملامح الخصوبة، ولكنها خصوبة متبذلة لا تراعي الأعراف المجتمعية!، وتوافق قتيلة فارسها على أن يكون متبذلا!، فرغم حضور الحياة والتخصيب تغيب عناصر الصيانة والوقار والحشمة وما يرادف ذلك.

ويكمل صوت النص في البيت الثامن صورة المرأة وعناصرها الاستهوائية، فيربط سيمياء جسدها بالنور والضياء، ليتعلق بالسماء، فالممثل اللساني (ينوء)(١) دال في مستواه السياقي على (النهوض) بمشقة، وكذلك دال على (السقوط) من الثقل، فهو من الأضداد، وهذا الموضوع المباشر (النهوض/السقوط) يحيل إلى حركية وفاعلية كامنة في الجسد الأنثوي الموصوف، وترتبط دلالة النوء عند العرب بالمائية التي تجمع ما بين السماوي والأرضي، فالماء ينزل من السماء إلى الأرض، وهنا يرتبط (النوء) وهو النجم عند سقوطه وطلوع نجم آخر، إذ يقول العرب: لا بد من أن يكون عند ذلك مطر أو رياح، فينسبون كل غيب يكون عند ذلك إلى ذلك النجم، فيقولون: مطرنا بنوء الثريا والدَّبران والسِّماك(٢). وهذا الإخصاب والإمطار يظهر في ممثل سيميائي آخر، وهو فكرة الامتلاء والضخامة التي تحصلنا عليها بطريق الانزياح الكنائي، إذ يملأ البوص عرض الشرعبي، أي الرداء الواسع، فالثوب الواسع مؤشر سيميائي يجاور البوص وينتسب إليه دالا على صفة الضخامة فيه.

والردف في دلالته التعيينية ممثل يدل عل (العَجُز)، أو طرائق الشحم فيه، وهذا الموضوع المباشر، ولكن الردف في مستواه الدلالي متعدد الدلالات معجميا وسياقيا، فالردف ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئا فهو ردفه(٣)، ويتشكل العجز من ردفين، وهذان الردفان هما اللذان قد أشرنا إليهما بالأنواء: أي النجمان الطالع منهما والساقط، والرديف: هو النجم الذي ينوء من المشرق إذا غاب رقيبه في المغرب، وهنا دلالة مرتبطة بالإمطار والعطاء والفضل.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوأ).
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوأ).
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ردف).

وفي المستوى المباشر الواقعي نجد أن الروادف تثني الرداء وهو تعبير ممثلي شكل انزياحا استبداليا كنائيا حل محل موضوع الضخامة، إن تثني الرداء قرينة سيميائية دالة على السِّمَن. فالعلامة السيميائية في مستوياتها التداولية ترتبط بداخل النص وخارجه، وسياقاته الثقافية والاجتماعية والتاريخية... وغيرها.

وتساند الثياب (ارتفاعها) من فوق الروادف التي تشبه (دعص الرملة) تتمثل بعلاقة أيقونية حيث شبه ضخامة العجز بالدعص، وقد أعادنا الممثل (الدعص) إلى الأرضية والبيئة العربية التي تشيع فيها الرمال المتجمعة، ولكن هذا الممثل يحيل إلى مستوى دلالي متعلق بالشمس، فلا رمال إلا بوجود شمس، والدعصاء رملة رمضاؤها شديدة الحرارة (١)، وهذه الدلالة في مستواها السيميائي التداولي تحيل إلى ارتفاع الروادف وتساندها إلى الشمس، وهذا بدوره تعلق آخر بالسماء بمستلزماتها من نورانية وضياء...

ولتعميق موضوع الحركية الإغوائية في هذه المرأة وجسدها يجعل منها علامة أيقونية في إحالتها إلى مشية طائر القطا الثقيلة بجامع الشبه القائم في موضوع (المشية المتثاقلة)، " فالجسد المؤنث لا يمشي بوصفه جسدا طبيعيا، بل إنه (يتثنى ويتأود ويرفل)، وهذه المفردات تخصصها اللغة لمشية الحسناوات اللواتي يمشين مشي القطاة إلى الغدير..." (٢)، ويعزز هذه المشية بحكاية الصوت (دَبْ دَبْ...)(٣) الناتجة عن مشية طائر القطا التي تشبه مشية المرأة، ويقرن ذلك كله بالأرض المستوية وما فيها من مائية عذبة الورود (منهل)، وبهذا يضفي على جسد المرأة عناصر الخصب والمائية والحياة، والعلو والحسن.

وقد أضاف الأعشى ـ بوصفه شاعرا حسيا ـ إلى الثدي العلامة اللونية وهو اللون الأبيض الناصع، وأضاف العلامة الشكلية البصرية بجعله بارزا مكتملا ضخم الحجم، وأضاف العلامة اللمسية وهي الملاسة، ونجد كذلك العلامة الشمية حيث الرائحة الطيبة، بالإضافة إلى

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دعص).
(٢) الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم...، مرجع سابق، ص٥٣.
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دبب).

أن صدر المرأة رمز سيميائي للولادة والحنو، ويضيف إليه الأعشى قيمة (الانبعاث والإحياء) " فالجسد بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها ".(١)

والثدي علامة سيميائية خاصة بالمرأة، متعلق بضخامة الحجم، إذ نقول: امرأة ثدياء (عظيمة الثديين) ولا نقول: رجل أثدى(٢)، " والأثمار والأشجار والأزهار ترمزن المرأة ... فالرمان رمز للنهد ... والتفاح رمز للخد..."،(٣) وقد شبه صوت النص هذين الثديين بـ (الرمانتين)، وحذف وجه الشبه؛ ليجعل المتلقي يحدد العلاقة الرابطة بين الثديين والرمانتين، وأولى العلاقات هي رابط (الحجم)، والرابط الثاني (الاستدارة)، أما الرابط الثالث فهو (الملاسة)، والرابط الرابع (اللون)، والرابط الخامس هو (الخصب)؛ إذ يحيل الثدي إلى الخصب النباتي؛ فالرمان ثمر طيب الطعم بما يكمن في داخله (من بذور بلورية شفافة أو حمراء)، والثدي بما يحويه من اللبن يحيل إلى مضمون مضمر دال على الولادة والخصب، فقد " تحول الجسد إلى كيان رمزي محمل بقوة الطبيعة وجمالها... فلا وجود لعضو من أعضاء المرأة لم يجد له نظيرا في الطبيعة ".(٤)

ويستحضر المتكلم العلامة الثقافية ـ بوصفها صناعة ـ إلى جيد الظبية؛ المستعار منه بما يمثله من طبيعة، فجيد الغزال أيقونة سيميائية دالة موافقة لجيد المرأة حُسنا وطولا...، ولكنه يفارق هذا الجيد في حليه، فقوله: (غير أن لم يعطل) يمثل انزياحا كنائيا لقرينة سيميائية دالة على حضور الحلي إلى هذا الجيد وتلازمه معه بوصفه إضافة صناعية ثقافيةً تميزه، وتزيده حسنا يفوق الحُسن الطبيعي.

وتحضر أيقونة سيميائية في تشبيه أسنان المرأة بذرى الأقحوان المنضد المكتمل، بجامع البياض الذي يزيد العناصر الجسدية استهواء لقلب الذات، بعد أن تفترّ شفاه المرأة عن ضحكة تفيض باستهواء سيميائي آخر يكشف بياض الثنايا التي تؤشر على صغر السن والحسن والهوى المعطل لإرادة المتكلم.

---

(١) بروتون، (دافيد لو): انثروبولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص ص ١١-١٢.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ثدي).
(٣) زيعور، (علي): التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، مرجع سابق، ص١٧٦.
(٤) الزاهي، (فريد): الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص٨٨.

أما مقلتا المرأة فهما ممثل دال على الحسن والجمال، وتعبير النفي الجازم بقوله: (لم تكحل) مؤشر سيميائي للعين يشير إلى الجمال الطبيعي الذاتي فيها غير المصنوع، أما لفظتا (سجوين/برجاوين) (١) فهما ممثلان يحيلان إلى فتور الطرف وسكونه بما يثيره في المتلقي من سكينة، بالإضافة إلى الارتفاع والسموق فيهما باشتراكهما مع بروج السماء في تلألئها وضيائها وإبراقها، بما يثير في المتلقي من إيحاء بالقداسة مع الحسن والكمال والمثالية، وقد أضيف إلى جمال عين المرأة الذاتي قرينة سيميائية وهي (حسن الحاجب) بمجاورته للعين كما يجاور هلال السماء نجومها، مشكلا علامة تحيل إلى حسن العين (النجمة) الواقعة في محجر هذا الحاجب (الهلال).

والخد الواضح ممثل لساني يحيل إلى البيان والظهور، وهي دلالة تحيل إلى الإضاءة التي تتضاد مع العتمة والظلام، ومن ثم فالإضاءة والوضوح يوافقان دلالة البياض التي تتضاد مع دلالة العتمة أي السواد، واللون الأبيض في الخد يحيل بدوره إلى كل منير من صبح وقمر ونهار، وهذه الدلالات كلها في نطاق مؤولها الديناميكي تحيل إلى الجمال والحسن والبهاء الذي يحيط بالخد في نطاق انزياح مجازي مرسل بعلاقته الجزئية، بحيث يحل الجزء (الخد) مكان الكل (الجسد) دالا على مضمون الجمال والمثالية...

أما العلامة السيميائية (متهلل)(٢) فتحيل إلى البشر والانشراح في وجه المرأة، ويحيل هذا المضمون المباشر إلى مضمون مضمر غير مباشر يقترن بالقمر وضوئه وتهلله (هالة الضوء التي تحيط به)، ولا تظهر هذه الهالة إلا منذرة بالإمطار؛ حيث ينعكس ضوء القمر على الغيوم التي تحيط به فتظهر هالة القمر دائرية واضحة، وقد اقترن خد المرأة بالهالة مشكلا انزياحا استبداليا حل فيه وجه المرأة محل القمر في دلالة على نوره وضيائه، وكذلك بوصفه مؤشرا يجاور الإمطار فالمائية دالا بهذا على الخصب والحياة، وهذه علامات سيميائية تشير كلها إلى الحسن والكمال والمثالية التي أضيفت مباشرة من الخد إلى الجسد كاملا، إذ تغدو الأعضاء متضافرة عناصر منظمة في نطاق الشفرة الجسدية المكتملة، تؤدي كل منها وظيفة تواصلية تحمل دلالات متعددة، فكرية وشعورية...

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (برج): البَرَج: تباعد ما بين الحاجبين، وكل ظاهر مرتفع فقد برج، وإنما قيل للبروج لظهورها وبيانها وارتفاعها، والبَرَج: نَجَل العين وهو سَعَتُها، وقيل: البرج سَعَة العين في شدة بياض صاحبها، والتَّبَرُّج: إظهار المرأة زينتها ومحاسنها للرجال.

(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هوم)، الهال: فوّةٌ من أفواه الطيب، والهالة: دارة القمر، وهالة الشمس.

فالمرأة عند الأعشى دمية مطبية مزينة موضوعة في محراب المعبد، ونجدها في هذا النص تمثالا من فضة أجاد صانعُة تَمَثُّله، فالنحر هنا ممثل علاماتي شديد الضخامة! فهو كخوان الفضة الذي صوره صانعه في أبهى صورة، بجامع اللون الأبيض والملاسة والقيمة المرتفعة والتقعر، ليكون مؤشرا سيميائيا يحل محل الدمية التمثال التي تحيل إلى معان متعددة منها: أن المحبوبة (قتيلة) أصبحت امرأة للإشهار والإعلان، فهي صورة (تمثال للعرض)، وبهذا فهي خالية من العيوب الجسدية التي تجعلها بمنزلة البشر (فلا تأكل ولا تحيض ولا تلد...)، " إن الجسد المتحرر للإعلان هو جسد نظيف أملس صاف شاب فاتن سليم ... إنه ليس جسد الحياة اليومية ".(١)

ويضيف الأعشى إلى وسط الجسد الأنثوي عنصر الملاسة والامتلاء فالخصب، إن الكبد دال على موضوع مباشر وهو (أعلى البطن)(٢)، مضافا إليه علامة لمسية هي (الملاسة) الدالة على الشباب والتنعم، وتعبير (ذات أسرة) يدل في مستواه المباشر على الأرض السِّر: الكريمة الطيبة، والسِّر: أخصب الوادي: والأسِرَّة: أوساط الرياض(٣)، وهذه معان ناتجة عن الدلالة السياقية للعلامة الجسدية وهي (الخط في أعلى البطن)، إنها عودة إلى الأرض الرؤوم، الأرض المخصبة والرياض الزاهية والوادي المخصب، وهي ممثلات تحيل إلى رغبة المتكلم بإضفاء عناصر الخصوبة والشباب والمائية على جسد المرأة.

ويحضر الوشاحان بوصفهما ممثلا ثقافيا يزيد الجسد استهواء فوق استهوائه الطبيعي المجرد، إذ يشكلان قرينة سيميائية تجاور أخمصي البطن وتتبادلان معهما الحركة والتأود والتثني، ويحقق الانفتال في الجسد الأنثوي ملمحا للقوة والتمكن والحسن والشباب، وتزيد الجلجلة ذلك في حرفي الجيم واللام مع تكرارهما الصوتي، بما يجعل من هذه المرأة رمزا لقوة التأثير والاستهواء لقلب العاشق الهوي، وبما يعمق من مقومات فتنة المتكلم وغياب عقله وفاعليته...

ويضفي الكمال في الحسن ـ الذي لا يزيد عليه كمال ـ على المرأة ملمحا مقدسا في إيراد فكرة العلو (لا شيء فوقها)، مع ارتباط ذلك بالتنخل؛ أي اصطفاء الأفضل والأحسن

---

(١) بروتون، (دافيد): انتربولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص١٣١.
(٢) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كبد).
(٣) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سرر).

والأكمل من صفات هذه المرأة، أو باختيار أجمل الألفاظ وأدق العبارات في وصف العناصر الجسدية منها، وتستدعي لفظة (متنخل) النخلة التي تعد شجرة ترمز للعطاء والحياة والتقديس، بما يزيد من رمزية هذه المرأة في نطاق السيرورة التدليلية، لتصير المرأة رمزا سيميائيا للحياة وملذاتها.

ولكن صوت النص يعمق فكرة الانفصال والبعد عن المرأة المحبوبة وما ترمز إليه، وذلك بقوله: (علمت بالغيب)، وهذا العلم لم يزدها إلا حرصا على استهواء المتكلم واستغلال انشغاف قلبه بالمحبوب، وقد تجمل بالصبر واصطنع الوقار والسمت الحسن، ولولا ذلك لما ملك نفسه من شدة التأثير العاطفي لهذه المرأة.

وقد جعل للصبى (الشوق والعشق) فاعلية الإيلام الموجع لنفس الذات بحيث يصير صبا ضعيفا، فإيلام الصبى يمثل أيقونة سيميائية تتضافر مع أيقونة أخرى وهي خداع الشباب وعلاماته الجسدية لذات المتكلم، ويعد هذا التصريح منزلة من منازل اليقين، ومن أهم مناطق التدليل النصية التي توحي باستشعار الذات لما حل بها من خداع وفشل وتعطيل، بعد أن تم ختله أيما مختل.

ولذا استذكر المتكلم حاله قبل أن يدخل هوى قتيلة في قلبه فيعطله ويكبله عن الأقوال والأفعال، فالمرأة المحبوبة أصبحت قرينة للتعطيل وغياب الفاعلية مع ضعف ناتج عن التبديل للأقوال كما هو حال التحول السيميائي للذات وتبدل حالها؛ في محاولة للتخلص من الضعف والكمون إلى القوة والظهور.

وتلجأ المرأة المحبوبة (قتيلة) إلى حركة التمايل في جسدها؛ لتزيد من فتنتها وإغوائها للذات المتكلم، فلا تكتفي هذه المرأة بصفاتها الخَلقية المثالية في جسدها بكافة أعضائه وما تثيره في الحواس كما رأينا ذلك، بل تتعاور إلى فعلي (التهالك والتقتل)، وهما ممثلان يدلان على الحركية، حركية المرأة في تمايلها أثناء مشيتها في تثنيها وتقلبها وتكسرها مع تزينها وحسن تبعلها للرجل(١)، وهو ما يؤدي إلى موضوع إفقاد العاقل لعقله وتجعل منه صبًّا عاشقا

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادتي (هلك / قتل).

متذللا، وهذان الفعلان الحركيان علامتان سيميائيتان تدلان على الموت والقتل والهلاك، ففقدان العاقل لعقله وصبوته يشكلان رديفا ممثليا للموت بمعناه المجازي.

وتشيع العناصر الحركية واللونية في الممثلات الثقافية الملازمة للجسد، إذ إن قول الأعشى: (أبرقت بمعصمها) (١) يحيل إلى اللمعان والإمطار الذي يأتي بعد ظاهرة البرق في السحاب، ومن ثم يحيل إلى الخصب الذي يولده الفعل الحركي، بما يجعل من المعصم بديلا ضوئيا للشمس التي لما تطلع بعد، بالإضافة إلى العنصر الحركي (التلويح والإشارة) الناتجة من الكف المزين بالسوار، وهذا ما يبدو في استغلال المرأة للسوار في معصمها للتأثير في قلب الذات مهما بلغ من الجلال والقوة والشدة. " فمما يجعل من الإيماءة فعلا دالا، أي عنصرا داخل دائرة إبلاغية ما السكونُ الذي يسبقها والسكون الذي يليها "،(٢) وهذا الفعل الحركي من جسد المرأة يعمق معاني الاستهواء والتواصل مع الذات المتكلمة، رغم أنه تواصل إيمائي يعمق فكرة الانفصال والبعد، ولكن الإيماءة الإشارية تتجاوز اللغة أحيانا لتكون أشد تأثيرا منها، يضاف إلى ذلك البنان الناعم الملمس أبيض اللون المتناسق، محيلا إلى مضمون صغر السن والحسن، ومن ثم إلى الحياة الكامنة في المرأة الموصوفة، ويظهر عنصرا اللون والضوء في الإبراق والسوار اللامع واللون الأبيض من الحرير، وكلها علامات سيميائية دالة على الجمال والحسن الذي أغوى الذات وأثر فيها باستهوائها، وتعطيلها، وإماتة فاعليتها.

ويبدو تأثير الثقافة الفارسية واضحا في اتخاذ الشيدارة لباسا لجسد المرأة، فالشيدارة لباس رقيق دون كمين، تلقيه المرأة في عنقها ويطلق عليه الإتب، فهو كالدرع لكنه دون كمين، وبهذا تظهر ذراعا المرأة مكشوفتان عند لبسه، فهو لباس يتخذ للبيت أو للمكوث في مكان ما كالمعابد، وقد ظهرت الذراعان من جسد المرأة لتوحيا لنا بمشهد مقدس، تبرق المرأة بمعصمها لتحل بنورها محل الشمس المقدسة.

وما يتبع ذلك من الحال (رانيا) التي تمثل علامة سيميائية تشير إلى سكون العين وثباتها وتصلبها مع إدامة النظر في دهشة؛ لمشاهدتها أمرا جللا يخطف القلب والنظر وينأى بهما.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (برق): البَرق: واحد بروق السَّحاب، والبرق الذي يلمع في الغيم، والبارق: سحاب ذو برق، والسحابة: بارقة، ... وأبرق الرجل بسيفه إذا لمع بسيفه وبرق به، وأبرقت المرأة بوجهها وسائر جسمها... وبرَّقت إذا تعرضت وتحسَّنت.

(٢) بنكراد، (سعيد): السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص٢٢٨.

وتستمر الحركة الجسدية من المرأة (قتيلة) وترتبط بقرينة سيميائية تحل في فؤاد المتكلم دالة على الذهول وشدة الهوى الذي يؤثر في العقل، بما يحمل صاحبه على ترك الصيانة والوقار، إذ يتحدث الأعشى عن المستخف المعذل بضمير الغائب، وكأنه يحاول بهذا الأسلوب إبعاد الخفة والطيش... عن نفسه، بالإضافة إلى تعميم الحال على غيره، ولكن الأمر الواضح أن هذا التعبير في الشطر الثاني من البيت (الطيران) يمثل القلب في أيقونة سيميائية موافق للطائر في السماء، تحيل إلى قرينة تشير إلى فقدان العقل بمغادرته للجسد؛ لشدة الهوى والتأثير العاطفي على قلب الذات.

ولذا ولكي يتخلص المتكلم من تأثير هذه المرأة الاستهوائي يعمد إلى تجريد ذاته وزجرها بفعل الأمر (دعها)، متجاوزا ذلك بناقة تمثل أيقونة استعارية بوصفها انزياحا استبداليا حل محل همة المتكلم وعزيمته، فهي ناقة شديدة جسرة سريعة نشيطة لا تعتمد على أحد، ولا يستطيعها إلا راكب يحمل قوة وعزيمة ونفسا لا تقبل الخضوع والركون والدعة، فهي الهمة الفردية، وهي رحلة الثبات والحفاظ على الحياة، رحلة للتحول الفعلي؛ للظهور بعد الغياب وللكينونة بعد الكمون، ربما تكون نفسها رحلة الحياة، وما يجب أن يتمتع به طالبها من صفات تؤهله ليكون من أهلها، إنه انعتاق من براثن الذل والخديعة، إلى مكامن الخير والعطاء، وقد زالت أزمة المتكلم وعلته عندما رجع إلى ذاته الفاعلة بإرادته وهمته، إنه جلب لعوامل الحياة والأريحية إلى النفس المتأزمة التي كانت تحيط بالمتكلم الذي لم يستسلم لواقعه النفسي المتأزم ولم يرضخ له، وإذا كانت المرأة (قتيلة) كما رأينا تحمل صفات مثالية دالة على الكمال الجسدي، فإن (الناقة) لا تقل مثالية في الجسد عن المرأة، بل تزيد عليها كمالا نفسيا في الإرادة والعزم، فقد استبدلت الناقة استبدالا استعاريا بهمة المتكلم للتدليل على إصراره في بلوغ الغاية والهدف بعزيمة وإرادة.

يضفي الأعشى على هذه الهمة مضيا ونفاذا وإقداما وشجاعة، لا بل يكلف ناقته/همته فوق ما تحتمل من عناء التجاوز/السفر/التحول، متخطية الحد في الإسراع سيرا لا نقص فيه؛ رغبة في سرعة هذا التحول، أما الفضل في الزمام فيمثل قرينة سيميائية لمد العنق زيادة في طوله، وقد اسرعت هذه الناقة/الهمة من أجل بلوغ هدفها الذي ترنو إليه انعتاقا من الضعف ووصولا إلى القوة، رغم أنها ما زالت مأسورة متمكن منها بالحبل/الزمام/الخطام الذي يخرق الأنف ويجعل فيه كناية عن الانقياد والذل والضعف... ولكن الناقة تزيّد وتغتلي محاولة التحرر من

هذا الزمام كما أن المتكلم قد صحا قلبه من ذكرى الاستهواء الأنثوي وتكبيله من جهة، ومن خداع أبناء العمومة من جهة أخرى.(١)

ويستكمل الأعشى وصفه لفاعلية التحرر بحيث يجمع بعد ذلك في بيت واحد ما بين الماضي والحاضر في تحرر المتكلم من أرض واحدة إلى عدة أراضين وبلاد قطعها فوق ناقة جسرة ماضية في سيرها، وفي الوقت نفسه يحتمل البيت سرد أفعال ماضية للمتكلم بفاعلية الارتحال عنده في قطعه للفيافي المتعددة التضاريس، وهنا يقنع المتكلم متلقيه بأنه عازم على هذا التجاوز، ويثبت جدارته ومقدرته على هذا التخطي في استذكاره لفاعليته القديمة المتجددة.

وينتقل صوت النص من توضيح الفاعلية الفردية إلى بيان الفاعلية الجمعية في وصفه لمنازل القبيلة أيام حروبها وقوتها وبأسها، وما يقترن بذلك من عزة وإباء وشرف وكرامة...

وبذا أبلغ المتكلم رسولا لبني عجل يزجي رسالة إليهم يذكرهم بأنهم الأقرباء الأدنون وذوو المجد الثابت الراسخ القديم، بما يوحي بأنه يُعَرِّض بهم على تخاذلهم وخداعهم ويدعوهم في الوقت نفسه إلى أن يبقوا على العهد والوفاء وأن لا يخونوا وأن لا يغدروا، ويفخر عليهم بما أدته قبيلته لهم من صنائع المعروف.

ومن ذلك ما يفخر به الأعشى من أفعال أدتها قبيلته لأبناء العمومة، حيث يعمد إلى تعداد مناقب قبيلته وأفعالهم، فيخاطب (بني عِجْل) ويظهر الضمير (نحن) قبل كل فعل حركي قام به قوم المتكلم؛ ليبين حال الأنا المتضخمة لديهم فيما قدموه لأبناء العمومة، وأول فعل حركي جسدي هو عقل الألف من الإبل، أي تأدية الدية عنهم، أما الفعل الحركي الثاني فهو إيراد الغبوق بعجل وسرعة، أي الكرم الوافر السريع في المساء، أما الحركية الجسدية الثالثة فهي رد الأعداء الفرس بقوة وحزم، ويتصل بهذا الفعل الحركية الرابعة حيث قاموا بالفتك فيهم بالرماح العبدلية المنسوبة لعبد القيس، إن الأفعال الحركية للفرسان تشكل قرائن سيميائية دالة على العون والكرم والنجدة.

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (غلا): جاوز حده في حسن السير والإسراع والارتفاع والعظم. وانظر: مادة (زمم): زممتُ البعيرَ: خطمته، زمُّ الأنوف: وهو أن يخرق الأنف ويجعل فيه زمام كزمام الناقة. وانظر مادة (زيد) تزيدت الإبل في سيرها: تكلفت فوق طوقها، والناقة تزيَّد في سيرها: إذا تكلفت فوق قدرها.

وعلى هذا وجب عليكم إذا أردتم الفلاح والعزة لكم ولأبناء عمومتكم أن تقدموا المعروف كما قدم إليكم، فلا سبيل للشرف والنصر إلا بالتفضل في الإحسان كما تفضل الجسد بالكمال وانبت عن غيره من الأجساد في الحسن، وكما تفضلت الناقة/الهمة وتزيدت في سيرها وعزيمتها بتجاوزها لمكامن الضعف إلى مقومات القوة والبأس والإنجاز...

فقد اختبرتمونا فوجدتم أقرباء أهلا للاختبار والفضل، ولكن الذي فقد بيننا هو البلاء الذي لا يدانيه بلاء. وبذا يختم الأعشى قصيدته بحكمة عامة في شيوعها تشكل بالإضافة إلى ذلك مثلا يضرب ويُتمثل به في مواقف متعددة مشابهة، وبهذا يرتقي البيتان الأخيران ليكونا بمجموعهما علامة سيميائية تمثل أيقونة تقترن بأي حال مشابهة.

* الأبعادُ التَّدليليةُ للفراغاتِ النَّصيَّةِ:

الفراغات النصية هي مواضع البياض في النص الأدبي التي توكل إليها مهمة الربط بين أجزاء النص وشرائحه المتعددة، أو لنقل: هي مواضع الغموض التي تشي بتفكك النص في ظاهرها وتؤدي إلى التفاعل بين النص والقارئ في باطنها، " فما النص إلا نسيج فضاءات بيضاء وفُرجات ينبغي ملؤها "[1] فالفراغات من عوامل الربط في النص، " ويشير الفراغ إلى مساحة فارغة في النسق الكلي للنص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية "[2] وستبقى الفراغات محتفظة بقيمتها إلى الأبد؛ لأن النص يحتوي على أجزاء تخدع القارئ بواقعيتها، هذه الأجزاء هي التي تضفي على الفراغات مشروعية، فالمواضع الغامضة في النص هي التي تنتج الفراغات وهي الطريق إلى تأويل النص وفهمه، " فهي تترك الصلات بين الرؤى في النص مفتوحة، وبذلك فهي تحث القارئ على التنسيق بين هذه الرؤى...، ولا يبدأ الشيء الخيالي في التبلور إلا حين يتم ربط مخططات النص كل بالآخر، والفراغات هي التي تقوم بعملية الربط؛ فهي تدل على ضرورة الربط بين مقاطع النص على اختلافها... وحين ترتبط المخططات والرؤى معا تختفي الفراغات ". [3]

---

(١) انظر: إيكو، (أمبرتو): القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦م، ص٦٣.

(٢) انظر: إيسر، (فولفجانج): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص ١٨٧.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ص ١٨٠ -١٨٧.

ويَحْمِلُ المدارُ الدلالي للعلامات السيميائية ـ في حال كونها مفردة معزولة السياق الكلي في النص الشعري ـ فرضياتٍ مبدئيةً للدلالة الجمالية انطلاقا من هذه العزلة، وننحو ـ هنا ـ إلى سبر أغوار هذه العلامات ضمن النص أو البنية الكلية الشمولية في النظر إلى العلامات السيميائية متضافرة بعضها مع بعض في المستوى الإدماجي لمقاطع النص المتعددة؛ محاولة لهدم فراغاته.

وبما أن النص من تلقاء نفسه يرشد القارئ الضمني إلى برنامج قراءته ويفصح له بالتدريج عن دلالاته، فإن أهم مناطق التدليل التي سنعالجها في المستوى التأويلي تتمثل في العلاقة الجامعة ما بين صحو الذات المتكلم في المقطع الأول، وانتقاله إلى رحلة الناقة الجسرة في المقطع الثالث، بعد تعداد الصفات الجسدية للمرأة المحبوبة (قتيلة) المهلكة القاتلة لإرادة الذات. ومن مناطق التدليل التي تحتاج إلى جلاء وتوضيح هي الصحو المرتبط بالذكرى دون قتيلة نفسها، وقد شبهه بتقييد الأسير إلى آسره. ومن مناطق التدليل المهمة إيراده للفضائل التي أداها قوم المتكلم لأبناء عمومتهم (بني عِجْل)، ويبدو أنهم قد تنكروا المعروف الذي قدم إليهم رغم تقرب الذات منهم. ومن المناطق التي تحتاج إلى تأويل ما تبع وصف الجسد الأنثوي وتأثيره، كالرحلةِ بفاعليتها وكثرتها وأيامِ الحروب التي خاضتها قبيلة المتكلم، بالإضافة إلى ما أدوه من معروف وتفضل على أبناء عمومتهم من كرم ودرء الشر عنهم، في أداء الدية وإكرامهم ورد الفرس عن ديارهم.

ومن مناطق التدليل التي تمثل فراغا دلاليا ينبغي ملؤه هو نسبة الصحو إلى الذات في مقدمة النص رغم إسهاب المتكلم بالوصف للجسد الأنثوي في المقطع الثاني إسهابا وصل إلى ثلاثة أرباع القصيدة، والسؤال: لماذا هذا الانشغال بوصف الجسد رغم تأكيد المتكلم لحضور وعيه في بداية النص، وبأنه قد تجاوز المحبوبة وتركها وصحا من ذكراها؟!.

ومن المناطق التدليلية الهامة ذات الاتصال بالفكرة آنفة الذكر هي أن المتكلم (ذات الخطاب) لم يعمد إلى التواصل الجسدي مع المحبوبة، بل كان يقف على مسافة بعيدة منها يصف مفاتن الجسد واستهواءاته فقط، فهل جسد قتيلة الأنثوي مجرد ذكرى حاضرة في الخيال دون الواقع الفعلي؟ أيعد شيوع أداة الشرط (إذا) التي تفيد الجزم لما يُستقبل من الزمان وتَكرارها في النص دليلا على ذلك البعد والانفصال؟، ألا يعدو وصف الجسد كونه مجرد ذكرى ماضية حاول المتكلم استحضارها فعليا إلى المستقبل؟، كقوله: (إذا التمست/ إذا انبطحت/ إذا ما علاها/ إذا انفتلت/ إذا ما قلت/ إذا لبست).

ومن الأسئلة التي تحتاج إلى إجابة والتي نبعت من بنية الفراغ النصي قضية حضور الناقة (حياتها)، ألا يعد هذا الحضور غيابا للمرأة المحبوبة قتيلة (موتها)؟ فهل الناقة بديل للمرأة؟ أم تمثل الناقة طقسا للعبور والتجاوز والتخطي للمهالك والعثرات والموت؟

ولمَ يفخر المتكلم على بني عجل بإنجازات قبيلته وفاعلية أبنائها، رغم أنهم أقرباء أدنون في النسب وأصحاب مجد قديم ثابت؟! وهل الصحو في بداية النص من ذكرى قتيلة مواز للصحو في نهاية النص من ذكرى أبناء العمومة (بني عجل)؟! ألا يلحظ القارئ موازاة ما بين بني عجل ـ في ابتعادهم عن التفضل والعطاء والعون ـ وقتيلةَ باستهواءاتها وفتنتها التي لم ينل المتكلم منها شيئا، بل ظل قابعا في عالم الذكرى؟ فهل صحو المتكلم من ذكرى قتيلة موافق لصحو قبيلته من ذكرى بني عِجْل؟

مَن المقصود بقول الشاعر في الشطر الأخير من القصيدة : (فما فقدت كانت بلية مبتلي)؟ أهو فقد قتيلة وذكراها؟ أم افتقاد التفضل والعون والنجدة بين ابناء العمومة؟ أم الاثنان معا؟.

ما دلالة اسم المحبوبة (قتيلة)؟ فهل للجذر اللغوي الذي اشتق منه الاسم وهو (ق. ت. ل) معنى موافقا لدلالات القصيدة؟. ولماذا أضفى المتكلم على جسد (قتيلة) صفات الحيوية والمثالية الدالة على الكمال والخصب ورغائب الجنس والحب والتواصل؟ وفي الوقت نفسه قد هجرها وصحا من ذكراها وتجاوزها إلى ناقة جسرة يفرغ بارتحاله فوقها آهاته، ويُسَلّ بها عن همومه ويسري عن نفسه.

ما الفرق بين الانشغال بذكرى الشيء والانشغال بالشيء نفسه؟ فهل كان قلب المتكلم مشغولا مواجها للشيء نفسه (المحبوبة) أم كان هائما في ذكراها فحسب؟!.

لماذا حضرت فاعلية الرجل الذات في ارتباطه بالناقه وتركه للمحبوبة؟ وذلك بالتنقل والسرعة في جوب عدة أراضين، بالإضافة إلى حضور الفاعلية الحربية الجمعية (يوم حمام قد نزلناه) وبعد ذلك ظهر الصوت الجمعي (النحن) بجلاء في العطاء والإكرام والذود عن حمى الأهل وأبناء العمومة والتفضل عليهم.

لماذا غابت الفاعلية القولية والفعلية عن ذات المتكلم مع شكوى الصبى والخداع الكثير المتكرر، يصاحب ذلك حيرة وقلق وتوتر وتخبط مع فتنة واستهواء لأي امرئ مهما كان عاقلا حليما كريما؟!.

هذه المناطق التدليلية كلها وغيرها وما أفضت إليه من أسئلة تحتاج إلى إثبات أو نفي أو توضيح رغم أنها **جاءت أسئلة تقريرية في معضمها،** فهي أسئلة تشكل فرضيات قرائية ضمن سيرورة الفهم والتدليل، أفضت بنا إلى أسئلة متعددة وستفضي ـ أيضا ـ إلى انثيال أسئلة أخرى ضمن بحثنا للمدارات الدلالية والتأويل العلاماتي للمضمون المضمر داخل هذا النص الشعري للأعشى الكبير.

ثالثاً: مَدَاراتُ الدِّلالةِ السِّيميائيةِ والتأويلُ العَلاماتيُّ للنَّصِّ.

تُستوحى مداراتُ الدلالة من مناطق التدليل التي جلونا أهمها فيما سبق، إذ يشكل المدار جولة استكشافية شاردة في فضاء العلامات وما تفضي إليه من دلالة أو من أسئلة تحتاج إلى إجابة وتعميق تأويلي، أو تظل افتراضا قائما ضمن سيرورة التدليل، والمدار: " ترسيمة افتراضية يقترحها القارئ... وتعيين المدار يعني التقدم بفرضية حول انتظام معين يعتري المسلك النصي... فهو فرضية يصوغها القارئ بصورة أولية على هيئة سؤال: (ما هو مدار الحديث يا ترى؟) "(١). إنه " فرضية استكشافية تتعلق بقضية النص الكبرى أو بؤرته الدلالية أو مضمونه أو محوره... ويتعلق المدار الأكبر بالبنية الدلالية المجردة أو الفكرة الكلية المجردة التي يتأسس عليها النص، وإذا كانت البنية الدلالية مجردة وكونية ومطلقة، فإن تثميرها في النص يحيلها من فكرة مجردة مطلقة إلى تصور نسبي مخصوص متعلق برؤية النص تجاه قيم الثقافة والجماعة اللتين يندرج فيهما ".(٢) فالمدار من المفاهيم التحليلية الإجرائية... ويتولد من تجربة القارئ بمبادراته واقتراحاته وفرضياته... سعيا منه إلى المساهمة في إنشاء مستوى من الانسجام التأويلي... ولا يلغي المدار مدارات أخرى مقترحة

---

(١) انظر: إيكو، (أمبرتو): القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، مرجع سابق، ص ص١١٢- ١١٧.

(٢) انظر: العبسي، (محمد موسى): تشكل الذات في لامية أوس بن حجر: مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص٢٤١. وقد أفاد هذا التطبيق من البحث آنفا لأستاذنا الدكتور محمد العبسي أيما إفادة؛ في رؤيته وفي تعميقه للدلالات السيميائية وفي تنظيمه المنهجي الدقيق لمفاصل المقاربة وخاصة بمساهماته في موضوع المدار ومناطق التدليل والتأويل.

أو يحل محلها، بل يكملها ويعمل على توسيع معانيها المفترضة(١) " فالتأويل بشكل عام هو البحث عن معنى، والمدار هو الجهاز والآلية التي تحقق التأويل، ويستحيل وضع حدود بين التأويل والمدار، فلا تأويل بلا مدار ولا مدار بلا تأويل، بل إنه يستحيل اقتراح مدار لا يفضي إلى تأويل، ومن ثم فلا بد للتأويل من أن يرتكز إلى مدار وإلا فإنه سيفقد معناه "(٢) والقراءة التأويلية تبتغيا الكشف عن تجدد الدلالات وتعددها وتوالدها وتناسلها وتفاعلها، وترمي إلى الوقوف على وظائف هذه الدلالات، بما يفتح ذلك من آفاق للتلقي واسعة من خلال اكتشاف الأبعاد الجمالية للعلامات السيميائية(٣)

وللاستمرار في عملية القراءة السيميائية لنص الأعشى ينبغي توضيح ما أنتجته العلامات الجسدية من أيقونات وقرائن ورموز متشابكة ضمن الشفرة النصية وتنظيمها السيميائي القائم على علاقات الحضور والغياب، والتضاد والتناقض، والنفي والإثبات، والتكامل والاقتضاء، ضمن مربع غريماس بوصفه آلية من آليات التأويل السيميائي، وما يحيل إليه هذا المربع من فهم للبنية المدارية الكلية التي يقوم عليها النص، بالإضافة إلى بيان ما تشف عنه العلامات من ثقافة مجتمعية مضمرة داخل النظام الشفري للنص الذي يكشف عن طبيعة المجتمع العربي قبل الإسلام بعاداته وأفكاره وعقائده وأعرافه وقيمه الروحية والمادية، وما نستشفه من ذلك في التدليل والإيحاء والتأويل للعلامات في معانيها المضمرة، وما تؤديه من وظائف داخل السياق الكلي للنص بمقاطعه المتراكبة بعضها فوق بعض.

ولنعدْ إلى النص ومداره لنتساءل: أيكون مدار النص الكلي قائما على **أزمةِ صراعٍ نفسيٍّ داخليٍّ** تكمنُ في البلاءِ والفقدِ والجهلِ والموتِ الذي حلَّ بين أبناء العمومة بغيابِ الفضلِ والعون فيما بينهم من جهةٍ وما يتعالق مع ذلك من بلاءٍ وفقدٍ وجهلٍ وتعطيلٍ وموتٍ مرتبطٍ بالمرأةِ المحبوبةِ (قتيلةِ) وذكراها من جهةٍ أخرى؟. وهذا المدار يفضي بنا إلى مستوًى ثانٍ للتأويل تصير بموجبه المرأة (قتيلة) علامة رمزية مشابهة وموازية لخداع أبناء العمومةِ (بني عِجْل) وتخاذلِهم، رغم وفاء المتكلم وقبيلته لهم في الماضي والحاضر ونصرتهم لهم وعونهم إياهم... وبعد اختبارهم في البلاء تكشفت الأقنعة فظهر على إثر ذلك (الصحو والعقل ومعرفة

---

(١) انظر: الشدوي، (علي): مدار الحكاية، فرضيات القارئ ومسلماته، ط١، النادي الأدبي، الرياض — السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت — لبنان، ٢٠٠٨م، ص ص ١٧-٢٢، ص١٣٥.
(٢) المرجع نفسه، ص٩٢.
(٣) انظر: ربابعة، (موسى سامح): آليات التأويل السيميائي، مرجع سابق، ص ص٢١-٢٨.

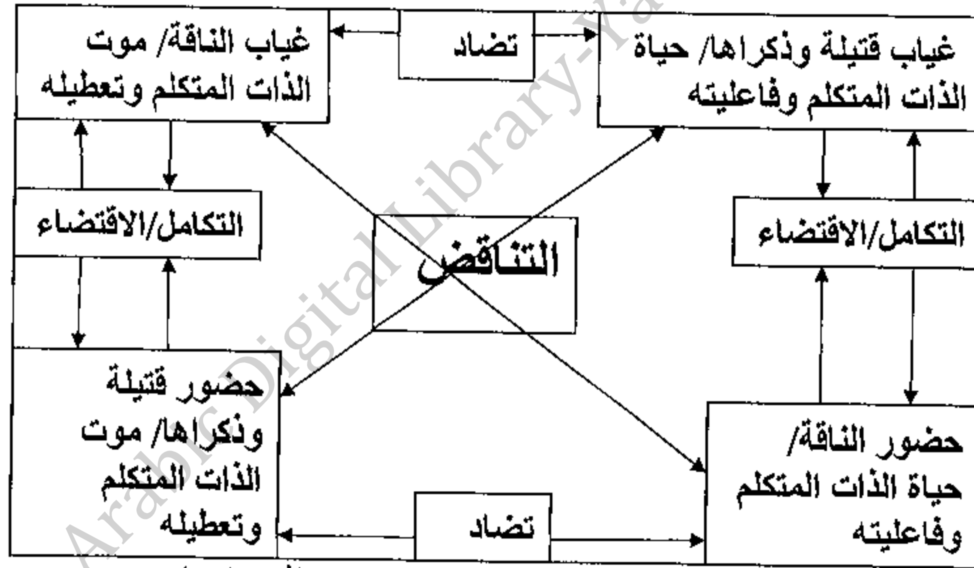
الآخر القريب وما يضمر)، وهذا هو البلاء الخادع والأمل الكاذب الذي لا يحقق لأبناء العمومة (العرب) أي فلاح أو عزة أو قوة أو كرامة...

ولذا رأينا المتكلم يهجر المرأة بكل استهواءاتها الجسدية الخادعة وينطلق إلى ناقة جسرة يجوب فوقها أماكن متعددة متجاوزا بها عثرات الرحلة المهلكة (رحلة الحياة وتحولاتها). فبنية العلامات وما تحيل إليه من دلالات في النص قائمة على **(سيميائية التحول)**؛ إذ لم تحضر الناقة الجسرة الضخمة السريعة المتجاوزة بهمتها القوية بما تمثلة من (حياة وعقل وفاعلية...) إلا من أجل تجاوز الماضي وما يحمله من ذكرى الموت ولتغييب جسد المرأة قتيلة (الموت والجهل والتعطيل...)، فهو صحو ويقظة ووعي وعقلانية وحياة بعد نوم وسكر وجهل وموت، وما يرادف ذلك من المعاني والقيم.

فرحلة الناقة طقس حركي في العبور من حال الضعف والتأزم النفسي والأسر والقيد والموت إلى الفضاء الواسع والانطلاق والفاعلية، وهي حركية (رحلة) بعد سكون (تكبيل وأسر)، ويمثل هذا قرينة سيميائية لجوب أراضين متعددة (وأية أرض لم أجبها بمرحل...)، وتجاوز لعثرات متنوعة، وعدم الانحصار في بؤرة أرضية واحدة متمثلة بالمرأة التي تتعالق علاماتها الجسدية بالأرض (انبطاحا وبوصا وواديا وسرا...)، حتى لو كانت بؤرة خصيبة في ظاهرها الوصفي، إنه طقس تحول وتجاوز للعبور من الموت والوحدة والمفرد إلى الحياة والتعدد والكثرة...

فالصحو: استيقاظ من نوم أو سكر موافق للموت والجهل، وتستدعي هذه المعاني ما يتضاد معها من فاعلية وحياة وتجاوز وتخط... وما إيراد الجزء (القلب) إلا تبئيرا وحصرا لفاعلية الذات داخل هذا العضو الجسدي، فالذات هنا مركوزة بفعلها وما يحيط بها داخل هذا العضو، فبصحوه تحقق فاعليتها، وبعكس ذلك تصير ذاتا هوية منفعلة بعيدة عن العقل، وقد ارتبط الصحو بـ (ذكرى قتيلة) ولم يقترن بقتيلة نفسها، فهو انفصال عن الشيء وتعلق واهم بذكراه فحسب، وهذا التعلق بالذكرى موافق للموت والتعطيل والتكبيل وغياب العقل في سلبيته، إن القلب علامة سيميائية ترمز إلى الحياة والموت، ففاعليته وحركيته وعقلانيته... حياة، وتعطيله وتقييده واستهواؤه... موت، وبصحو الذات تم لها التخلص من هذا الموت (الميتافيزيقي) إلى حياة وقوة وإرادة وتحقيق لوجودها السيميائي الدال.

ويحمل اسم المحبوبة (قتيلة) فيضا سيميائيا كامنا في دلالة الجذر اللغوي (ق. ت. ل) دال على القتل والتعطيل وغياب العقل وقتله ليصبح صاحبه المتعلق بالذكرى في منزلة الأموات. فهو انتقال وتحول من ذكرى المرأة القاتلة الأسرة المعطلة التي توافق أبناء العمومة (بني عجل) بخداعهم وتخاذلهم، التحول عن ذلك كله إلى الناقة الجسرة الفاعلة... إنه تحول من الموت والتعطيل والتضليل (المرأة/قتيلة/بني عجل/الجسد الأنثوي) إلى الحياة والفاعلية (الناقة/المعركة/العون والنجدة)، فحضور الناقة يوازي همة المتكلم وعزيمته، وغياب المرأة والصحو من ذكراها غياب للضعف والجهل والتعطيل عن الذات المتكلم. ويمكن تعميق البؤر المنطقية الدلالية المعبرة عن **صحو الذات والعلاقة التي تجمعه بقتيلة والناقة** في مربع غريماس السيميائي على النحو الآتي:



تمثيل مربع غريماس السيميائي لصحو الذات المتكلم

وقد نسب صوت النص الصحو إلى (القلب) الذي يمثل علامة تجمع ما بين العاطفة والفكر، وخاصة إذا عُلِمَ أن من معاني القلب (العقل)؛ حيث قال الله تعالى: { أَفَلَمْ يَسِيْرُوا فِي الأَرْضِ فَتَكُوْنَ لَهُمْ قُلُوْبٌ يَعْقِلُوْنَ بِهَا } (سورة الحج آية ٤٦)، حيث حل القلب محل العقل، فالعاطفة توافق الموت والتعلق بقتيلة، والفكر يعادل العقل والفاعلية والوعي... والصفات الجسدية المرتبطة بالمرأة (قتيلة) ذات أثر في زيادة التعطيل والموت والتكبيل. وقد اتضح أن للمتكلم فاعلية قديمة حيث يقول الأعشى:

١٩. وَمَا كُنْتُ أَشْكَى قَبْلَ قَتْلَةَ بِالصِّبَى   وَقَدْ خَتَلَتْنِي بِالصِّبَى كُلُّ مَخْتَلِ

فاعلية قديمة ـــــــ تكبيل حديث ـــــــ صحو جديد (تجديد للفاعلية القديمة).

والصبى موافق للقتل والموت والتعطيل وغياب العقل وخداع صاحبه بالظاهر دون الباطن، بالوصف دون التأويل.

ومثالية الجسد وكماله وحيويته يؤدي إلى غياب العقل وحضور الجهل والأسر مع القيد، وهذه المثالية للجسد وتضخيمه موافق لتضخيمه سيميائيا في الإعلاء من قيمته وحضوره الشعري، حيث قال الأعشى: (فلا شيء فوقها) ويظهر ذلك في وصول الجسد الأنثوي إلى مرتبة التقديس والتأليه واقعيا ضمن العرف الرمزي الاجتماعي وقد بدا علامة على الحماية والالتجاء في ظاهره، ولكن الأمر على الضد من ذلك كما أن أبناء العمومة لا حماية عندهم ولا عونا، أو بوصف فاعلية الجسد التأثيرية الكامنة فيه؛ لأنه جسد محرك لنوازع الجنس وباعث لمثيرات الشهوة والتواصل.

فجسد قتيلة الأنثوي باستهواءاته عامل فاعل يصبي ويخدع ويعطل، ويجعل المتكلم مذهولا بجهله لا يثق برايه وقوله، فيلجأ إلى تبديله وتغييره، ويتعدى ذلك إلى غياب الفعل عن القول؛ فهي أقوال لا أفعال لها، أي أن حضور الجسد الأنثوي يعني غيابا للفاعلية والعطاء والإنتاج والعقل والحياة، فالجسد الأنثوي باستهواءاته يحمل حياة خيالية غير حقيقية، فهو علامة سيميائية دالة على الحياة والخصوبة والمثالية في الظاهر، وعلامة دالة على التعطيل والموت والعقم مع تبذل وترك للتصاون وخروج على أعراف المجتمع وقوانينه في الباطن.

وجسد قتيلة جسد فتان مُعَطِّل يؤدي إلى موت الذات المتكلم وهلاكه وقتله وتجهيله، إنه السلبية والخنوع والذل، ويشمل تأثيره الرجل الكريم العاقل الجليل والفاسق الضعيف، والاختلاف فقط في درجة التأثير في هذين الصنفين من الرجال، ولهذا يعمد المتكلم إلى ترك لوازم الجسد الأنثوي ويغادره إلى همة وفاعلية وعقل ويقظة وصحو...، يبدأ رحلته في الالتقاء بالقادة الرؤساء في كل الأراضين بعد أن كان متعلقا بأرض واحدة لم يتجاوزها، وهنا يواصل حركيته الفاعلة في جوبه لأي أرض؛ بحثا عن الفاعلية والعقل الكامن وانعتاقا وتحررا من التعطيل والجهل. ولذا يتصل بالقادة ويخوض المعارك (ويوم حِمَام) لمواجهة الموت الحقيقي أو المجازي المرتبط بالجسد الأنثوي، فهو التقاء بالموت ومواجهة له في حالات المتكلم كلها في حِله وتَرحاله، فنزول يوم الحمام يمثل قرينة سيميائية للتحول إلى الحياة والفاعلية والقوة، فالظاهر موت وفقدان للحياة (حمام)، والمضمر حياة وفاعلية وقوة وانعتاق

من الجهل والتخاذل، وبهذا يتجاوز المتكلم الموت المقترن بالتعطيل وغياب العقل منطلقا إلى فاعلية وصحو عدد لوازمها في ظهور ضمير المتكلم المفرد، ومن ثم الانتقال إلـــى ضـــمير الجمع (النحن) المرتبط بالقبيلة وتضخيم فاعليتها في تجمعها وعونها وعطائها وبأسها، فـــنحن (العون والنجدة)، ونحن (الكرم والعطاء)، ونحن (القوة والبأس والفاعليـــة)، ونحـــن (الفتـــك بالأعداء)، إنه الفلاح والنصر والعزة والكرم والزيادة والتفضل والفـــضل، وليـــست الزيـــادة والتفضل والمثالية في الجسد الأنثوي المعطل.

فهو هجر وتجاوز وتحول من تفضل الجسد وانبتاته عن غيره في الحسن وتفضله علـــى غيره من الأجساد إلى تفضل بالكرم والنجدة والقوة، ورد الأعداء ومجابهة الخصوم، وعـــون بني العمومة، خاصة (بني عِجْل) الذين لم يبخل قوم المتكلم علـــيهم بـــالعون المعجـــل وقـــد اختبروهم في بلائهم الذي حل بهم فلم يجدوهم خاملين ضعفاء معطلين، بل فـــاعلين عقـــلاء ناصرين لأبناء عمومتهم، فالبلاء الحقيقي هو افتقاد أبناء العمومة للعون والنجدة، وربما يصح القول: إن البلاء الحقيقي هو الافتتان بالحياة (الجسد الأنثوي) وملذاتها/ملذاته، والركون إلـــى الدعة والرخاء والاطمئنان إليها، وهي المصيبة المعيقة القاتلة المهلكة التي تفرق ولا تجمـــع، وتهدم ولا تبني في مناحي هذه الحياة كلها.

الخاتمة:

يمكن الخروج ببعض النتائج والتوصيات والملاحظات من التمهيد النظري والفصول التطبيقية الثلاثة، ولنتبين ذلك يتضح للباحث ما يأتي:

ظهر من خلال الدراسة أن شعر الأعشى الكبير ينماز بعلامات سيميائية جسدية من أيقونات وقرائن ورموز متفردة وغنية الدلالة والإيحاء، وقد تعددت المظاهر العلاماتية الممثلة للجسد الإنساني في شعره، وتباينت دلالاتها واستراتيجيات تشفيرها في سياقيها النصي والمعجمي ضمن ثقافة العصر الجاهلي، لذا فقد حققت هذه الدراسة السيميائية الكشف عن السيرورة التدليلية المتبعة في بناء العلامة الجسدية المفردة ـ في شعر الأعشى ـ بسياقاتها الجمالية والثقافية / الميثولوجية / الاجتماعية / النفسية / التاريخية / الدينية / الإديولوجية... وغيرها، وذلك بإظهار العالم الجمالي لعلامات الجسد وممثلاته الثقافية الملازمة له، حيث ساهم النظر المستمر ـ انطلاقا من المُمَثِّل إلى الموضوع عبر المُؤَوِّل ـ بسبر عميق لمضمون العلامة المضمر وتداعياته في فهم شعر الأعشى الكبير وتذوقه، وكشف خصوصيته، وبيان تعالق علاماته السيميائية على مستوى الديوان الشعري، وتأويلها، ولا يخفى تضافر المظاهر السيميائية ـ في شعر الأعشى الكبير ـ جميعها في إبراز الدلالة، وفي بنائها مدارا دلاليا ـ بوصفه فرضية استكشافية ـ للمعاني الكامنة التي تتأسس على مناطق التدليل النصية، وفي فتح باب التأويل وتعدد القراءة.

إن توافر مظاهر العلامة السيميائية بكافة مستويات الدراسة وغناها النصي في شعر الأعشى الكبير، وبإحكامه للأيقونة التصويرية، وبإخراجه للمعنى إلى آفاق الخيال والإبداع، وبما ينماز به شعره من خصوبة رمزية وإحالات مؤشرية غنية، ذلك كله يساعد على الكشف عن جوانب من شعريته ظلت في طي النسيان. فلُبُّ الشعر وبؤرته يتمثل بعلامات لسانية وغير لسانية، ويتشكل هذا التمثل العلاماتي في فضاء القصيدة الداخلي/النصيّ والخارجي/التناصيّ، وفيما يحويه النص من عناصر وسمات أسلوبية تضمن له عامل الوحدة والترابط، لتغدو القصيدة عند الأعشى الكبير ـ بكافة تجلياتها الشعرية ـ علامة موسعة وكلاً دالاً. وقد نجح الشاعر في استثمار العلامات السيميائية ببعديها الرأسي والأفقي في تنظيم النص وبناء معانيه ومفصلتها، وقد أثرت النظرة السيميائية بفلسفتها ومساراتها وتقنياتها البحثية وآلياتها التأويلية وبجوانبها الأيقونية والقرينية والرمزية ـ المتعلقة ببعد الموضوع

العلاماتي – أثر ذلك كله في تعميق لغة الشاعر ورؤيته، وفي صوره، وفي شعرية نصه، وفي الاستراتيجيات التنظيمية لقصيدته، ومن ثم في تقبل المتلقي للنص والتفاعل معه؛ إذ ثمة أثر عميق للعلامات السيميائية الجسدية وأنظمة التشفير الرمزية وسننها الثقافي المنظم لهذه العلامات في التواصل مع المتلقي، وفي فهمه للنص الأدبي وتفسيره وفك شفراته.

أظهرت الدراسة السيميائية – للعلامات الجسدية في شعر المرأة والرجل عند الأعشى – مضامينَ مضمرة داخل الأنساق الثقافية تحيل إلى طبيعة الأفكار والمشاعر الإنسانية عند العرب قبل الإسلام؛ فالعلامات الجسدية للمرأة في شعر الأعشى غير مقصودة لذاتها النفعي أو الغريزي، بل لما تحيل إليه من دلالات ضمنية قائمة على عناصر الأيقونة أو القرينة أو الرمز في نطاق الشفرة الجمالية والثقافية، وتستمد العلامات الجسدية للمرأة في شعره فضاءها المعجمي والدلالي والتداولي التأويلي من عناصر الطبيعة كالنبات والماء والحيوان والسماء والأرض... وغيرها، رغم أن ظهور المرأة في شعر الأعشى – في بعض الأحيان – كان للإعلان والإشهار والعَرض؛ فهي امرأة شعرية محصورة داخل الخطاب الشعري، وليست ممن نعرفهنَّ داخل الخطاب النثري الواقعي، إنها امرأة مثالية مفارقة للحقيقة، وموافقة للخيال. فطبيعة الثقافة الشعرية العربية عند الأعشى تنحو – في الأغلب – إلى خلق امرأة خرساء لا تحمل من القيم إلا قيمة الجمال والحسن وما شابه ذلك. وقد أظهرت الدراسة السيميائية للعلامات الجسدية في شعر الرجل عند الأعشى، أنها علامات تحيل – في الأغلب – إلى فضائل معنوية وأخلاق وقيم كامنة. لذا كسرت هذه الدراسة في فصلها الثاني حصر الجسد في المرأة وحدها، بحيث أكدت على تنوع العلامات الجسدية للرجل في شعر الأعشى بما يفوق العلامات الجسدية للمرأة، سواء من حيث الكم أم بما تحمله العلامات الجسدية من دلالات غنية وموحية ومتنوعة ومتعددة في مضامينها وإيحاءاتها.

تضافرت – أيضا – علامات الجسد العضوية مع ممثلاته الثقافية الملازمة له كاللباس والحلي والأسلحة... وغيرها، فأفضت إلى دلالات عميقة ومعان غنية شكلت حضارة المجتمع العربي قبل الإسلام. فهذه الممثلات الثقافية للجسد تشكل علامات بارزة دالة على طبيعة مجتمع الإنسان الجاهلي بعاداته وتقاليده واعتقاداته وأفكاره ومشاعره وطبيعة حياته الروحية والمادية، فمادة النص الأدبي الأساسية اللغة وعليها يدور تشكل رؤى العلامة السيميائية.

توصي هذه الدراسة بالبناء على ما جاء فيها من أفكار وما أفضت إليه من دلالات للعلامات الجسدية المفردة في نطاق البيت الشعري في شعر الأعشى ، فالسيرورة التدليلية في فصول هذه الدراسة محصورة في نطاق البيت أو المقطع الشعري في الأغلب ولم تبحث الدراسة سيرورة العلامات في مجمل النص بدراسته في موضع واحد (ما خلا النموذج التطبيقي لنص القصيدة في نهاية الأطروحة)، ولهذا ترجو الدراسة من القراء الاسترشاد بهذه الدلالات ـ التي تشكل فرضية استكشافية أولية للمعنى ـ في دراستهم لأبعاد البنية الكلية في القصيدة الواحدة عند الأعشى كما هو متمثل في النموذج التطبيقي للنص المفرد. بالإضافة إلى التنبيه على ما جاء في هذه الدراسة من أخطاء أو آراء ليست في مكانها؛ لأن طبيعة الدراسة الأكاديمية المحصورة في وقت محدد يجب فيه إنجاز عمل بحثي مكتمل يحتم النقص والزلل، والكمال لله عز وجل، فإن أخطأت فمن نفسي، وإن أصبت فمنه سبحانه.

وَمَا تَوْفِيْقِي إِلاَّ بِاللهِ

وآخِرُ دَعْوانَا أَنِ الْحَمْدُ للهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ

قائمة المصادر والمراجع العربية والمترجمة

* القرآن الكريم

١. إبراهيم، (الزهرة): الإيروس والمقدس، دراسة أنثروبولوجية تحليلية، ط١، النايا للدراسات، دمشق ــ سوريا، ٢٠١٠م.

٢. ابنيان، (محمد علي موسى): شرائح القصيدة الجاهلية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراة، جامعة اليرموك ــ الأردن، ٢٠٠٤م.

٣. الأعشى الكبير، (ميمون بن قيس البكري ٧٣ ق هـ ــ ت٧هـ): ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد محمد حسين، ط٧، مؤسسة الرسالة، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٣م.

٤. التونجي، (محمد): الأعشى شاعر المجون والخمرة، الشركة المتحدة للتوزيع، حلب ــ سوريا، ١٩٧٨م.

٥. أوكان، (عمر): مدخل لدراسة النص والسلطة، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ــ المغرب، بيروت ــ لبنان، ١٩٩١م.

٦. إيسر، (فولفجانج): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

٧. إيكو، (أمبرتو):

- العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ط١، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٧م.
- القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ط١، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، دت.
- الأثر المفتوح، ط٢، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية ــ سوريا، ٢٠٠١م.
- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ط١، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٠م.

٨. إينو، (آن) وآخرون: السيميائية، والأصول، والقواعد، والتاريخ، ط١، ترجمة رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٨م.

٩. بارت، (رولان): مبادئ في علم الأدلة، ط٢، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية ــ سوريا، ١٩٨٧م.

١٠.بروتون، (دافيد لو): انتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٣م.
١١.البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط٢، دار الأندلس، بيروت ــ لبنان ١٩٨١م.
١٢.بنكراد، (سعيد):
- السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، دار الحوار، اللاذقية ــ سوريا، ٢٠١٢م.
- سميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ــ المغرب، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٦م.
١٣.تشاندلر، (دانيال):
- اسس السيميائية، ط١، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٨م.
- معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة شاكر عبدالحميد، إصدار أكاديمية الفنون، دراسات نقدية٣، ٢٠٠٢م.
١٤.توسان، (برنار): ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، ط٢، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ــ المغرب، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٠م.
١٥.ثامر، (فاضل): اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بروت ــ لبنان، ١٩٩٤م.
١٦.الجبوري، (يحيى): الملابس العربية في الشعر الجاهلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٩م.
١٧.الجرجاني، (عبدالقاهر ت٤٧١هـ): دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني ــ القاهرة، ١٩٩٢م.
١٨.جلال، (زياد): مدخل إلى السيمياء في المسرح ومقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد، ط١، منشورات وزارة الثقافة ــ الأردن، ١٩٩٢م.
١٩.الجهاد، (هلال): جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٧م.
٢٠.جواد، (فاتن عبد الجبار): اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ط١، دار مجدلاوي، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٩م.

٢١.جيرو، (بيير): علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، ط١، دار طلاس، دمشق ــ سوريا، ١٩٨٨م.

٢٢.ابن حتيرة، (صوفية السحيري): الجسد والمجتمع، دراسة انتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، ط١، الانتشار العربي، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٨م.

٢٣.الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ٢٠٠٦م.

٢٤.حسن، (حسين الحاج): الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٨م.

٢٥.الحطاب، (محمد جميل): العيون في الشعر العربي، ط٣، مؤسسة علاء الدين، دمشق ــ سوريا، ٢٠٠٣م.

٢٦.الحطيئة، (جرول بن أوس العبسيّ ت نحو٤٥هـ): ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، تحقيق نعمان أمين طه، ط١، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٨م.

٢٧.الحلاق، (بطرس): قراءة في سفر الجسد، ألف ــ مجلة البلاغة المقارنة، ع٢٣، ٢٠٠٣م.

٢٨.الخطيب، (عماد علي): الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، جهينة للنشر والتوزيع، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٦م.

٢٩. خمري، (حسين): نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٧م.

٣٠.دولودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية ــ سوريا، ٢٠٠٤م.

٣١.ربابعة، (موسى سامح):

- آليات التأويل السيميائي، ط١، آفاق للنشر، الكويت، ٢٠١١م.
- ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، دراسات، ع٢، م٢٢، ١٩٩٥م.

٣٢.زاغر، (نزيهة): إيروتيكا الجسد: الميثالوية النواسية، نضَّت عنها القميص نموذجا، كتابات معاصرة، ع٥٩، م١٥، ٢٠٠٦م.

٣٣.الزاهي، (فريد):

- النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٣م.
- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٩م.

٣٤.الزعبي، (زياد): من الصفر إلى الشيفرة، المثاقفة وتحولات المصطلح النقدي، عالم الفكر، ع١، مج٣٠، ٢٠٠٧م.

٣٥.زيعور، (علي):
- اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر، ط١، دار الطليعة، بيروت ــ لبنان، ١٩٩١م.
- التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٨م.

٣٦.سلمان، (كمال فواز أحمد): الشمس في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية ــ فلسطين، ٢٠٠٤م.

٣٧.الشدوي، (علي): مدار الحكاية، فرضيات القارئ ومسلماته، ط١، النادي الأدبي، الرياض ــ السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٨م.

٣٨.شلق، (علي): العين في الشعر العربي، ط١، دار الأندلس، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٤م.

٣٩.شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، ط١، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ــ لبنان، ١٩٩٤م.

٤٠.طه، (طه غالب): صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، ط١، دار فضاءات، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٩م.

٤١.عبد الرحمن، (نصرت): الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط١، دار كنوز المعرفة، عمان ــ الأردن، ٢٠١٢م.

٤٢.العبسي، (محمد موسى):

- تشكل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع٢، م٤، ٢٠٠٨م.
- النخيل في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ــ الأردن، ١٩٩٤.
- حركة الشعر في بني قيس بن ثعلبة ــ من بني بكر ــ في العصر الجاهلي، أطروحة دكتوراة، الجامعة الأردنية ــ الأردن، ١٩٩٨م.

٤٣.عجلان، (عباس بيومي): الهجاء الجاهلي، صوره وأساليبه الفنية، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية ــ مصر، ١٩٨٥م.

٤٤.عرار، (مهدي أسعد): البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٧م.

٤٥.عز الدين، (حسن البنا): الشعرية والثقافة، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ٢٠٠٣م.

٤٦.علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٣، الجزء السادس، دار العلم للملايين ــ بيروت، مكتبة النهضة ــ بغداد، ١٩٨٠.

٤٧.عيد، (ملكي كامل): الأمومة في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة تشرين ــ سوريا، ٢٠٠٠م.

٤٨.عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مجموعة مقالات مترجمة، مركز الإنماء الحضاري، حلب ــ سوريا، ٢٠٠٩م.

٤٩.الغذامي، (عبدالله): ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة ٢، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ لبنان، ٢٠٠٠م.

٥٠.غريماس، (ألجيرداس.ج) وفونتنيي، (جاك): سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ط١، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ــ لبنان، ٢٠١٠م.

٥١.غصن، (أمينة): نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ط١، دار المدى للثقافة، دمشق ــ سوريا، ٢٠٠٢م.

٥٢.غيرو، (بيار)، السيمياء، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط١، منشورات عويدات، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٤م.

٥٣.فونتاني، (جاك): سيمياء المرئي، ط١، ترجمة علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية — سوريا، ٢٠٠٢م.
٥٤.قاري، (محمد): سيميائية المعرفة المنطقية، منهج وتطبيقه، ط١، مركز الكتاب للنشر، القاهرة — مصر، ٢٠٠٢م.
٥٥.قاسم، (سيزا) وأبو زيد، (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس العصرية، القاهرة — مصر، ١٩٨٦م.
٥٦.القرعان، (فايز عارف): الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت — لبنان، ١٩٩٨م.
٥٧.كورتيس، (جوزيف): سيميائية اللغة، ط١ ترجمة جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت — لبنان، ٢٠١٠م.
٥٨.كوكي، (جان كلود): السيميائية، مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر، الجزائر، ٢٠٠٣م.
٥٩.مارزانو، (ميشيلا): فلسفة الجسد، ترجمة نبيل أبو صعب، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت — لبنان، ٢٠١١م.
٦٠.مبارك، (حنون): دروس في السيميائيات، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء — المغرب، ١٩٨٧م.
٦١.المرابط، (عبدالواحد): السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، ط١، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠م.
٦٢.مرتاض، (عبدالملك): التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق — سوريا، ٢٠٠٥.
٦٣.المساعيد، (ريحان إسماعيل): الانزياح في شعر الحطيئة، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت — الأردن، ٢٠١٠م.
٦٤.المعيني، (عبدالحميد): آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، المصطلح والثقافة، البحث الموسيقي، ع١، م٨، ٢٠٠٩م.
٦٥.مفلح، (فيصل): القربان في تطور الوعي والجسد، ط١، دار الينابيع، دمشق — سوريا، ٢٠٠٣م.

٦٦. ابن منظور، (محمد بن جمال الدين ت٧١١هـ): لسان العرب. ط٣ (طبعة مصححة وملونة)، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ١٩٨٦م.

٦٧. هلال، (عبد الناصر): خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات، نسخة كتاب إلكترونية، كتب عربية – www.kotobarabia.com.

٦٨. هوكز، (ترنس): البنيوية وعلم الإشارة، ط١، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ١٩٨٦م.

٦٩. الوجود، (ثناء أنس): رمز الماء في الأدب الجاهلي، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٦م.

٧٠. الوصيفي، (عبدالرحمن محمد): تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ط١، مكتبة الأداب، القاهرة – مصر، ٢٠١٣م.

٧١. يوسف، (أحمد): الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٥م.

٧٢. يوسف، (حسني عبد الجليل): الأدب الجاهلي، قضايا وفنون ونصوص، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، ٢٠٠٧م.

ABSTRACT

Almasaeed, Raihan Ismael, **Body Semiotics in the Poetry of Al-a'sha Al-Kabeer**, Ph.D. Thesis, Yarmouk University, 2013, Supervisor: Professor Mousa Sameh Rabab'ah

This study aimed to discuss the semiotic body indicators of woman and man in the poetry of Al-A'sha Al-Kabeer, whose poetry is embedded with human body semiotics. It also discussed the cultural exponents innate to body such as clothes, jewels...etc in the context of semiose evolving from the semiotic exponent to the obvious and implicit subject in the aesthetic and cultural patterns by the construed dynamic seeking limitation of the most significant potential indications in the textual indexing.

The indicative of body indications and its indicators and organized based on a preliminary surveillance hypothesis of the meaning that tracks the indicative fields and methodic deviations and what they lead to of indication, based on the subject with its three sub-relations: the icon, the index, and the symbol, as overlapping linguistic signs, sometimes extending outside the text. This necessitated the study to overview some semiotic concepts needed to be a common image between the researcher and the reader.

This study also concluded to that the poetry of Al-A'sha Al-Kabeer is attributed with unique body signs and varied indications and organizing its codes within the poetic text of Pre-Islam era, and revealed the course of indication for the body sign, starting with the obvious definite meaning and ending with the implicit meaning. It also revealed the aesthetic fact of the textual signs, and opened the gate to interpretation and multiple reading, where the body sign refers to what it symbolic and iconic meaning or to what it holds of indicative values to the Arab in the Pre-Islam era of norms, notions, spiritual and material life.

Key words: semiotics, body, Al-A'sha, cultural, woman, man, criticism, Pre-Islam poetry.